MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07206 180 7
M T
64
R54
1912

Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/katechismusderge00riem

Max Hesses illustrierte Katechismen.
Nr. 20

Katechismus

der

Gesangskomposition

(Lied, Chorlied, Duett, Motette usw.)

von

Hugo Riemann,
Dr. phil. et mus.
Professor ord. hon. der Musikwissenschaft a. d. Universität Leipzig

Zweite umgearbeitete Auflage.

UNIVERSITY OF TORONTO
20, 053
MAY 2 6 1966
EDWARD JOHNSON
MUSIC LIBRARY

Leipzig,
Max Hesses Verlag.
1912.

MUSIK-ANTIQUARIAT
DOBLINGER
WIEN I, DOROTHEERG. 10

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

MT
64
R54
1912

1083299

Holzfreies Papier.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Fast zwanzig Jahr sind vergangen, seit dieser Katechismus in erster Auflage erschien. Dieser im Vergleich mit dem der andern Katechismen des Verfassers langsame Absatz erklärt sich vielleicht zum Teil durch Mißverstehen des Titels (Verwechselung von Gesangs*komposition* mit Gesangs*lehre*). Bei der lebhaften, stets sich steigernden Nachfrage nach dem Katechismus Kompositionslehre, der sich mit der Liedkomposition gar nicht beschäftigt, wäre doch zu erwarten, daß er als dessen notwendiges Supplement sein Schicksal teilen müßte; das ist aber nicht der Fall, zum aufrichtigen Bedauern des Verfassers, der ihn keineswegs für minderwertig hält. Angesichts der großen Mißverständnisse, denen z. B. Brahms als Liederkomponist begegnet, indem man bei seinen schönsten Wirkungen Deklamationsfehler usw. wittert, ist doch ein Büchelchen wie das vorliegende keineswegs überflüssig, das systematisch versucht, die Gesichtspunkte dem Allgemeinbewußtsein zu vermitteln, welche die starken Abweichungen des höheren Kunstliedes von der volksmäßigen Liedkomposition bedingen. Das scheint allerdings doch allmählich eingesehen zu werden, da die Nachfrage nach dem Katechismus, die anfänglich sehr schwach war, gerade in der letzten Zeit schnell gewachsen ist. Und so gibt denn der Verfasser die Hoffnung nicht auf, auch auf diesem Gebiete weiteren Kreisen zu nützen. Die Überlegung, daß vielleicht einige im Anfange desselben stehenden ad hoc

erfundenen, gedichteten und komponierten Beispiele den Eindruck des Vordrängens der eigenen Persönlichkeit gemacht haben könnten, hat der Verfasser veranlaßt, dieselben herauszunehmen und durch klassische Beispiele zu ersetzen. Die späteren Partien des Buches sind dagegen unverändert geblieben. Ich wüßte auch wirklich keinen Grund, dieselben umzugießen. Eine Anleitung zur Gesangskomposition im Stile der Hypermoderne wird man von mir nicht verlangen und nicht erwarten. Dergleichen kann überhaupt nicht die Aufgabe von Schulbüchern sein. *Alles Extravagante steht eben eo ipso außerhalb der Methodik des Lehrbaren und Lehrenswerten*, da sein Wesen darauf beruht, dem Normativen zu widersprechen. Aber auch wer sich dazu berufen fühlt, der muß doch erst wissen, was Norm ist. Einstweilen tut die Lehre noch ihre Schuldigkeit, wenn sie zur Erklärung der Sonderwirkungen bei Wagner und Brahms ausreicht. Wer ein Schulbuch mit Beispielen spickt, die allem ins Gesicht schlagen, was als regulär gilt, mag ein Mann sein, der seine Zeit versteht — ein Pädagoge ist er nicht.

Leipzig im Februar 1912.

Hugo Riemann.

Einleitung.

Die Gesangskomposition unterscheidet sich in einigen wesentlichen Punkten von der Instrumentalkomposition. Wenn der Komponist für Singstimmen schreibt, so hat er nicht nur gewisse technische Unmöglichkeiten zu meiden — sofern er den Umfang der einzelnen Stimmen in Rücksicht ziehen und für Erholungspausen sorgen muß (ersteres ist ja auch bei allen Instrumenten, letzteres wenigstens bei den Blasinstrumenten jederzeit im Auge zu behalten) — sondern er findet auch seine Phantasie durch den Text in besondere Bahnen gewiesen. Das ist einerseits eine große Hilfe, andererseits aber auch eine böse Klippe. Eine Hilfe ist es, insofern die Textworte durch ihre immanente Rhythmik und ihre Sinnbetonungen, ja durch ihren allgemeinen ästhetischen Gehalt nach ganz bestimmter Richtung hin anregend wirken; eine Klippe, insofern ein Ignorieren dieser Anforderungen, ein ungenügendes Erkennen oder Erfühlen derselben die Komposition zu einer mißlungenen machen muß, auch wenn sie sonst allen musikalischen Gesetzen Genüge tut.

Wenn Sprache und Musik eine gemeinsame Wurzel haben — beide sind ursprünglich nur Ausdruck des menschlichen Empfindens — so kann es dem musikalisch Begabten unmöglich schwer werden, den Anforderungen, welche der Text stellt, gerecht zu werden — vorausgesetzt natürlich, daß er denselben voll und ganz versteht (wenn auch vielleicht mehr intuitiv als analytisch). Doch ist jede musikalische Einkleidung eines Gedichts immerhin ein Nachschaffen, Umschaffen und nicht ein völlig freies erstes Schaffen. Der Komponist, der zugleich Dichter ist, läuft, besonders wenn Wort und Melodie zugleich entstehen, gewiß nicht Gefahr, daß beide zu einander im

Mißverhältnis stehen; dagegen hat derjenige, welcher es unternimmt, die Dichtung eines andern zum Gesangswerk umzuschaffen, sich nicht nur durch den Text anregen zu lassen, sondern seine musikalische Erfindung und Gestaltung muß auf Schritt und Tritt an den Gang des Textes gekettet bleiben. Es leuchtet ein, daß es dabei ohne Kompromisse selten abgehen wird. Denn von dem Augenblicke an, wo die Musik als wirkliche Musik auftritt, also vom Moment der Hinstellung der ersten melodischen Phrase an, bestehen auch die Gesetze alles *Musikschaffens* zu Recht, wir verlangen *musikalisch*-logische Fortspinnung, Einheitlichkeit der Tonart, der rhythmischen Gestaltung, der thematischen Arbeit. *Die anregende Kraft des Wortes wird also einen großen Teil ihrer Wirkung einbüßen, sobald einmal ein Anfang gemacht ist*; denn Tonart, Taktart, Tempo werden schon durch die ersten Töne mehr oder weniger präzisiert werden. Es können daher alle nachfolgenden Textworte nur mehr innerhalb engerer Grenzen die Phantasie beeinflussen. Deshalb wird ein Gesangsstück nicht aus der Anregung der Anfangsworte entstehen dürfen, sondern vielmehr aus der Anregung des ganzen Textes oder aber aus der seiner wichtigsten, inhaltvollsten Momente; erwächst die Melodieerfindung aus diesen letzteren, so ist eine gewisse Garantie geboten, daß sie voll zur Geltung gebracht werden, während beim umgekehrten Vorgehen — wenn die Anfangsworte die Melodik bestimmen — leicht die Hauptmomente gegenüber nebensächlichen zu kurz kommen werden.

Freilich muß aber auch zugegeben werden, daß die Gesangskomposition nicht in dem Maße den strengen Anforderungen musikalischer Einheitlichkeit unterliegt wie die Instrumentalkomposition; das sei gleich zum Voraus bemerkt zur Rechtfertigung gewisser Freiheiten in der Handhabung des musikalischen Aufbaues in der Vokalmusik, besonders in der dramatischen, wo noch weiter das Fortschreiten der Handlung, der Wechsel der Situa-

tionen einer einheitlichen Weiterbildung und Ausgestaltung entgegenstehen und eine Aneinanderreihung ganz heterogener Stimmungsbilder, wo nicht gar ein Ineinanderübergehen, ein Auseinanderherauswachsen solcher bedingen kann. Aber selbst schon ein lyrisches Gedicht, die Textunterlage eines einfachen Liedes kann ähnliche Abweichungen von der Bildungsweise der absoluten Musik veranlassen, wenn der Sinn des Textes im Detail zur Geltung gebracht werden soll: da aber wird es immer die Hauptaufgabe des Komponisten sein, besonnen, d. h. mit scharfer Selbstkritik oder richtiger mit feinem ästhetischen Instinkt abzuwägen, wie weit er der Musik Gewalt antun darf oder wie weit etwa die Dichtung sich begnügen muß, in Nebenpartien nur andeutungsweise zur Geltung gebracht zu werden.

Es leuchtet ein, daß ein prosaischer Text, etwa gar ein beschreibender oder erzählender oder von einem Gegenstande auf einen andern überspringender, der Gewinnung musikalischer Einheitlichkeit die größten Schwierigkeiten entgegenstellt. Am leichtesten wird sich musikalischer Gestaltung ein Text fügen, dem bereits der Dichter musikalische Fesseln angelegt hat, ein strophisch gegliederter, streng rhythmisierter und gereimter, besonders wenn derselbe eine Stimmung festhält oder doch nur kontrastierende aber nicht heterogene Momente verbindet. Der Reim kann dem Komponisten unbequem werden, wenn er gehäuft oder in komplizierter Verschränkung angewandt wird; auch das Versmaß kann lästige Hindernisse bereiten, wenn es sehr langgliedrig oder asymmetrisch ist: im allgemeinen aber wird das eigentliche Lied, das lyrische Gedicht mit ziemlich kurzen Zeilen und paarweiser oder kreuzweiser Reimstellung die günstigste Unterlage für einfache musikalische Ausgestaltung abgeben.

Andererseits ist für die höheren Kunstformen der Vokalmusik, insbesondere für die den imitierenden Kontrapunkt zur Anwendung bringenden mehrstimmigen Gesänge ein prosaischer, nicht gemessener und nicht ge-

reimter Text kaum minder günstig als ein gemessener und gereimter; denn bei ihnen tritt die wirkliche Wiederholung der Textbruchstücke (durch die nach einander einsetzenden Stimmen, oder auch in derselben Stimme) an die Stelle der strophischen Gliederung. Man könnte in gemessenen und gereimten Texten die aufeinander gereimten Zeilen gleichen Versmaßes als rein formale Wiederholungen (bei verschiedenem Inhalt) bezeichnen, an deren Stelle bei der Kompensation prosaischer Texte inhaltliche Wiederholungen treten; das Endziel beider ist dasselbe: die Gewinnung von korrespondierenden Formgliedern (auch die hebräische Parallelpoesie ist so zu motivieren). Da aber bei Kompositionen dieser Art (Motetten, Madrigalien 2c.) der Komponist über die durch die Textwiederholungen zu gewinnenden kleinen Einheiten zu größerer Einheitlichkeit hinauszukommen suchen wird, so setzen dieselben bereits eine größere Gewandtheit in der Umgestaltung melodischer Phrasen nach den Anforderungen der Worte (d. h. die Unterlegung ganz verschiedenartig gemessener Textbruchstücke mit mehr oder weniger Silben) voraus; und da obendrein auch die rein musikalische Faktur solcher Sätze eine kompliziertere ist (polyphon, eventuell fugiert), so ist der Weg, den wir für unsere Betrachtung der verschiedenen Arten der Gesangskomposition einzuhalten haben, leicht ersichtlich.

Wir werden zuerst erörtern, wie die schon vom Dichter halb musikalisch fertig gestellten gemessenen und gereimten Lieder melodisiert werden können, und zwar werden wir solche Melodiebildung zunächst durchaus einstimmig ohne alle Begleitung — wie im Volksliede — ins Auge fassen. Da wir aber dabei unser Harmoniebewußtsein nirgend verleugnen werden, so ist es nur ein kleiner Schritt von der einstimmigen Melodie zum schlichten Chorlied (a cappella Note gegen Note oder mit leichter Figuration).

Ein wichtiger und schwerer Schritt vorwärts ist alsdann der zum einstimmigen Liede mit instrumentaler

Begleitung; vermittelt wird derselbe durch Lieder, deren Begleitung sich der Melodie streng anschließt und entweder nur akkordisch oder nur figurativ ausgestaltet ist. Die stützende den Rhythmus festhaltende Begleitung führt dann aber leicht auf eine freiere den Wortbetonungen des Textes im Einzelfalle mehr Rechnung tragende Gestaltung der Melodie, ja die instrumentale Begleitung kann Teile der Melodiegestaltung übernehmen, während die Singstimme schweigt oder zeitweilig untertaucht. Auch werden nun allerlei Störungen des einfachen symmetrischen Aufbaues möglich, welche der schlichten homophonen Melodik fremd sind, und so entsteht das Kunstlied (strophisch oder ganz durchkomponiert) mit seinen Fortbildungen bis zur großen Arie und Ballade.

Das Kunstlied mit seinen erhöhten Anforderungen an Charakteristik führt uns auf diejenige Kompositionsweise, welche die Geltendmachung des Textsinnes über die Melodiebildung stellt, d. h. die rezitativische Singweise. Spielt dieselbe in Liedertexten (Arie ꝛc.) nur eine untergeordnetere mehr gelegentliche Rolle (als Folie für erhöhte Wirkung des Cantabile oder auch im höchsten Affekt als Zersprengung der Melodiefesseln), so kommt dieselbe zu prinzipieller Geltung bei der musikalischen (eigentlich nur halbmusikalischen) Ausgestaltung prosaischer Texte (Rezitativ in Kantate, Passion, Oratorium und Oper).

Das einstimmige Kunstlied führt ferner auf die einfachsten und die komplizierteren Formen des Duetts, Terzetts und größerer Ensembles mit Instrumentalbegleitung. Das schlichte Duett mit Note gegen Note sich anschmiegender oder nur kleine Abweichungen wagender zweiten Stimme ist eigentlich nur eine Abart des einstimmigen Liedes und auch drei- und vierstimmig gesetzte Lieder mit Instrumentalbegleitung bedürfen kaum weiterer Erläuterungen. Dagegen bahnt uns das kunstvollere, die Stimmen verselbständigende und von einander loslösende Kammerduett den Weg zu den

polyphonen Formen des Vokalstils. Werden die Stimmen noch weiter individualisiert, so daß sie nicht denselben Text in imitierenden Verschlingungen vertragen, sondern zur Wechselrede werden, so treten wir auf das Gebiet der dramatischen Ensembles über Dabei wird die rein musikalische Gestaltung (Melodieführung) in der Singstimme vielfach zu Gunsten der Wortbetonung zurücktreten müssen und die motivische, thematische Arbeit vielfach der Instrumentalbegleitung zufallen.

So kommen wir endlich zur Krönung des Gebäudes, zu dem mehrstimmigen imitierenden Vokalsatz, den wir zuerst ohne Begleitung und dann mit Instrumentalbegleitung (stützend oder konstitutiv eingreifend) zu studieren haben. Das Anwachsen der Stimmen auf 5, 6, 8 oder gar noch mehr ist alsdann nicht mehr Form- oder Stil-Unterschied, sondern nur ein Grad-Unterschied für die Schwierigkeit der Kompositionsarbeit und ein Unterschied der Wirkung.

Nach diesem Ausblick auf den zu betretenden Weg gehen wir direkt zur Entwickelung der einzelnen Phasen selbst über.

1. Kapitel.

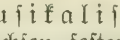
Liedmelodie. Chorlied.

§ 1. Das Schema des regelmäßigen musikalischen Aufbaues (die achttaktige Periode).

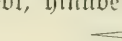
Wie im Katechismus der Kompositionslehre (Formenlehre) ausführlich dargestellt ist, beruht alles musikalische Formenwesen auf den Wechselbeziehungen von Harmonie und Rhythmus. Die harmonische Einheitlichkeit wird bedingt durch die Bewegung um einen Hauptton, einen Hauptakkord (die Tonika), eine Haupttonart, in welchen Anfang und Ende zusammenstimmen und deren Bewußtsein auch im inneren Verlauf lebendig bleibt. Die rhythmische Vorbedingung für das Zustandekommen größerer Formen ist vor allem das Metrum, eine gleichmäßige Bewegung in Zeitteilen von leichtverständlichem Dauerwert (den etwa der Pulsgeschwindigkeit entsprechenden Zählzeiten, etwa zwischen 60—120 M. M. schwankend), von der sich die komplizierteren Gestaltungen der rhythmischen Motive abheben, wie die melodischen Bildungen von den harmonischen Grundlagen. Die Einzelzeiten des Metrums gruppieren sich unter Beihilfe der harmonischen Beziehungen der Töne zu kleineren und größeren Gruppen, nämlich zunächst zu zweien zur Einheit des Taktes; weiter treten zwei Takte zusammen zur Zweitaktgruppe; zwei solche Gruppen bilden einen Halbsatz; zwei Halbsätze (Vordersatz und Nachsatz) bilden einen Satz (Periode). Alle diese zweiteiligen Formglieder sind in gleicher Weise aufzufassen, nämlich derart, daß zunächst der beginnen-

den Zählzeit eine antwortende (entsprechende) gegenübertritt und somit eine erste kleine Bildung abschließt; ebenso tritt dem ersten Takt ein zweiter (antwortender) gegenüber und schließt die nächstgrößere Bildung ab; der Zweitaktgruppe antwortet eine ebensolche und dem Vordersatze der Nachsatz. Das antwortende Formglied, das die größere Bildung abschließt, wird als das gewichtigere, **schwerere,** empfunden. Das gilt ebenso für die kleinste wie für die größte dieser Symmetrien. Es ist daher nicht

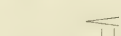
sondern



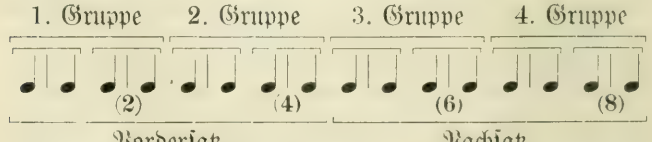
das eigentlich musikalische Urmotiv. Die beiden Zeiten verwachsen fester miteinander dadurch, daß nicht eine neben die andere tritt, sondern die erste in die zweite hinüberstrebt, hinüberwächst (crescendo):



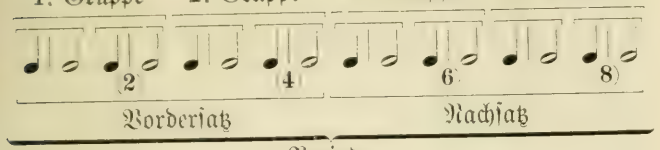
Die schwere Zeit wird dem Ohr als solche verständlich gemacht durch geringe Verlängerung (auf Kosten der leichten); wird diese Verlängerung (der agogische Accent) zur Ausdehnung auf die doppelte Zeitdauer stilisiert, so erscheint der zweiteilige Takt mit ungleichen Zeiten.



Das vollständige metrische Schema der achttaktigen Periode ist daher:

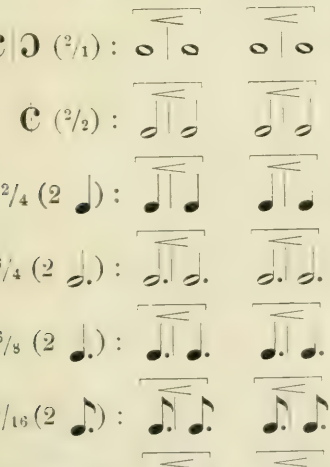


oder:

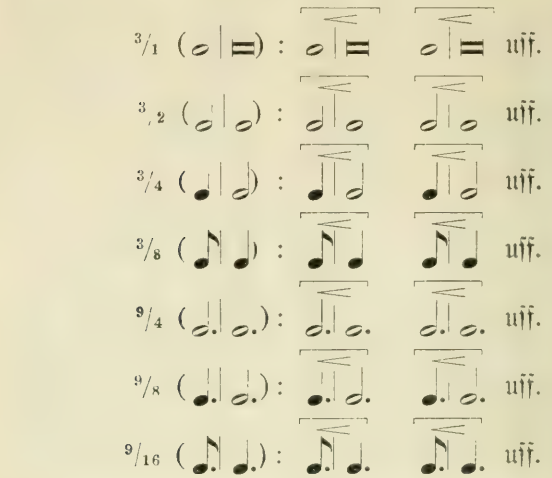


Neben dem zweiteiligen Takt mit ungleichen Zeiten gibt es noch den wirklich dreiteiligen Takt (mit drei wirklichen Zählzeiten, also asymmetrisch); derselbe ist aber viel seltener, als man gemeinhin annimmt; auch ist er wohl von jenem abzuleiten. Alle anderen Taktarten der heutigen Musik sind nur der Schreibweise nach, aber nicht im Wesen von den hier entwickelten verschieden. Wir stellen die identischen zusammen:

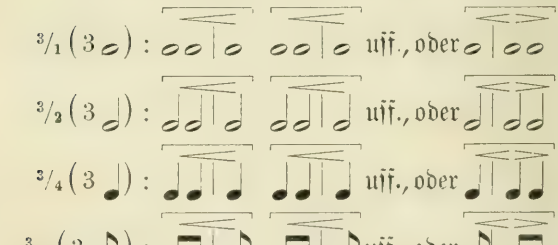
a) Zweiteilige Taktarten mit gleichen Zeiten:



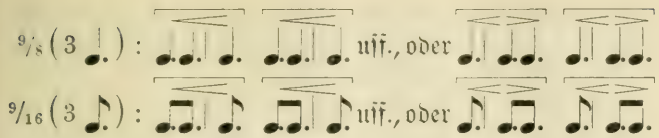
b) Zweiteilige Taktarten mit ungleichen Zeiten:



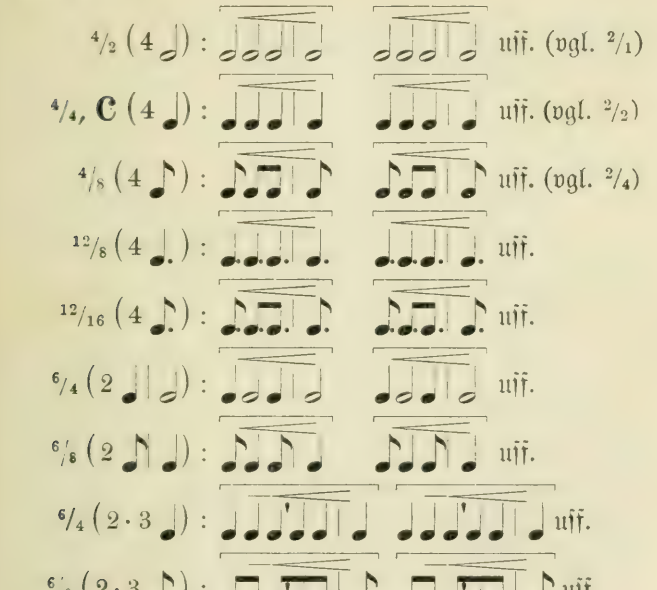
c) Dreiteilige (dreizählige) Taktarten*):



*) Die Doppelgestalt aller Taktarten dieser Kategorie (ob oder) erweist deutlich genug, daß sie nur figurative Veränderungen des zweiteiligen Taktes mit ungleichen Zeiten sind; die erstere entsteht durch Loslösung der zweiten Hälfte der schweren Zeit, die zweite löst dieselbe nicht ab, sondern ändert nur ihre Tonhöhe.

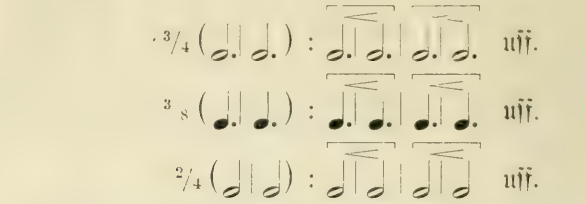


Die sogenannten zusammengesetzten Taktarten: sind tatsächlich nur zum Teil zusammengesetzte, nämlich nur, wenn sie 2 × 2 oder 2 × 3 wirkliche Zählzeiten enthalten, also:



d. h. hier sind je zwei Takte (eine Zweitaktgruppe) äußerlich als ein Takt notiert; natürlich zählt in solchen Fällen für die Betrachtung des Periodenaufbaues jeder Takt für zwei. Auch das Umgekehrte findet sich häufig, daß die Notierung so kleine Taktwerte wählt, daß zwischen zwei Takt-

ſtrichen immer nur eine Zählzeit enthalten iſt. Dann zählen je zwei oder je drei ſolcher Takte als ein wirklicher Takt:



Hält man feſt, daß es tatſächlich nur zwei Taktarten gibt, die ſpondeiſche (zwei gleiche Zeiten) und die jambiſche (zwei ungleiche Zeiten), ſo iſt die ganze Taktlehre überaus einfach. Man wird dann ohne Schwierigkeit in jeder der üblichen Schreibweiſen den Periodenaufbau erkennen lernen, auch wo die hier aufgewieſene Symmetrie geſtört iſt (Katechismus Kompoſitionslehre 3. Kapitel).

§ 2. Die poetiſchen Metra als Grundlage der Melodiebildung.

Gelang es uns im vorigen Paragraphen, alle die äußerlich ſo verſchieden ausſehenden Taktarten der Muſik auf ein einziges einfaches Prinzip zurückzuführen (denn

selbst und sind doch nur Varianten ein und derselben Bildung, nämlich: leicht — schwer), so tritt nun die Frage an uns heran, ob der poetischen Metrik auch in ähnlicher Weise beizukommen ist? Ich denke: ja!

Die neuere Poesie (mit der wir es für unsern Zweck einzig und allein zu tun haben, unterscheidet nur *schwere und leichte Silben* und zwar zählt sie dieselben gewöhnlich nicht streng ab, sondern *schiebt zwischen zwei schwere je nach Belieben eine oder zwei leichte ein*; so sind denn im jambischen Versmaße die Anapäste und im daktylischen (anapästischen) die Trochäen (Jamben) nichts seltenes. Durch Ausnahmen, welche nach dem Vorbilde der Alten strenger verfahren, wollen wir uns in dieser Annahme nicht beirren lassen: wir werden auch weiterhin selbst mit dem Distichon, mit dem jambischen Fünffüßler der Dramatiker und dem Alexandriner uns abfinden lernen. Was uns zunächst interessiert, sind die lyrischen Versmaße eines Goethe, Schiller, Heine u. s. w., denen die strenge Abzählung gewiß nicht nachgesagt werden kann. Gehen wir direkt weiter auf unser Ziel los und heben wir vor allem für den Liederkomponisten auch den Unterschied des jambischen und des trochäischen und ebenso den des daktylischen und des anapästischen Versmaßes auf! *Für den Musiker, der ein Lied komponieren will, ist ein trochäisches Versmaß nichts anderes als ein jambisches, das ohne die leichte (Auftakts-) Silbe einsetzt, und ebenso ist ein daktylisches nur ein anapästisches, das ohne die beiden leichten (Auftakts-) Silben einsetzt.*

Ist das *Metrum* wirklich, wie man annimmt, ein *musikalisches Wirkungsmittel*, so müssen auch die Versmaße sich direkt aus den metrischen Schemata der Musik entwickeln lassen; anders ausgedrückt: es muß sich für sie die prinzipielle Bedeutung der achttaktigen Periode (der durch mehrere Stufen durchge-

führten strengen Symmetrie) nachweisen lassen. Scheint das nicht gleich auf den ersten Blick einleuchtend, so muß man eben bedenken, daß die effektiven Maße fertig vorliegender Dichtungen keine Schemata sind, sondern vielmehr konkrete Ausfüllungen solcher, gerade wie die rhythmischen Verhältnisse irgend einer Melodie keine Takt-Schemata sind. Wie nicht nur Töne sondern auch Pausen zur Füllung des musikalischen Schemas verwendbar sind, wie allerlei elliptische Anfänge (Anfänge mit schweren Zeiten) über die Natur des Grundschemas in der Musik zu täuschen vermögen, gerade so ist es auch in der poetischen Metrik. Nehmen wir a priori die Richtigkeit unserer Aufstellung an, so ist mit den üblichen prosodischen Zeichen das Äquivalent der achttaktigen Periode die jambische Reihe:

⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | –‖ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ –

Der vor die 2., 4., 6. und 8. Hebung (Länge, Akzentsilbe —) gestellte verdikale Strich zeichnet dieselben als die wichtigsten (Haupthebungen) aus, leistet also für die Klarstellung der Natur des Metrums dasselbe wie in der Notenschrift der (richtig gestellte) Taktstrich zusammengesetzter Taktarten ($^4/_4$, $^6/_8$ usw.); das ‖ nach den vierten Fuße markiert das Ende des Halbsatzes und macht somit das größere Gewicht der 4. Hebung gegenüber der zweiten kenntlich.

Fast ganz rein (durchaus ohne Pausen) finde ich dieses Schema durchgeführt in Nr. 19 von W. Müllers von Schubert komponierter „Winterreise" („Täuschung")

„Ein Licht tanzt | freundlich vor mir | her,
ich folg' ihm | nach die Kreuz und | Quer,
ich folg' ihm | gern und seh's ihm an,
daß es ver|lockt den Wanders mann."

Nur die erste Zeile der dritten Strophe bringt, wie die erste der ersten, eine weibliche Endung („liebe"), durch welche die jambische Ordnung scheinbar eine trochäische wird. Daß Silben wie tanzt (1. Zeile) als leicht (kurz) behandelt werden können und „daß es" als Jambus statt

als Trochäus (4. Zeile), werden wir einstweilen als gegebenes Faktum hinnehmen. Ein gründlicher Metriker wird freilich lesen (1. Zeile) ⏑ – – – ⏑ ⏑ ⏑ –
und (4. Zeile) – ⏑ ⏑ –
Darüber werden wir später mehr zu sagen haben.

Untermischt mit einigen überzähligen Kürzen (⏑ ⏑ statt ⏑, in Bestätigung unserer Behauptung, daß die jambischen Maße Anapäste zulassen) finde ich das Schema ebenfalls o h n e P a u s e n durchgeführt in Goethes Lied:

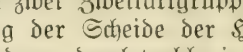
„Wie Feld und | Au'
so blinkend im | Tau!
Wie perlen | schwer
die Pflanzen um|her!
Wie durchs Ge|büsch,
die Winde so | frisch!
Wie laut im | hellen Sonnen|strahl
die lieben | Vöglein allzumal!" (2. Strophe ebenso.)

Hier sind in den sechs ersten Zeilen sämtliche Reime männlich und zwar reimen je zwei einander folgende Zweitaktgruppen, so daß zunächst drei (!) Halbsätze einander folgen; die beiden abschließenden Zeilen haben doppelte Länge und überbrücken die Grenze der beiden Zweitaktgruppen durch eine weibliche Endung („hellen" und „Vöglein"), so daß in beiden die zweite Zweitaktgruppe mit der schweren Zeit einsetzt („Sonnenstrahl", „allzumal"). Lassen wir zunächst auf sich beruhen, wie die drei ersten Halbsätze zur Einheit zusammenzufassen sind, und folgen vielmehr dem Pfade, der sich hier zeigt: sehen wir nach, wie andere Gedichte durch weibliche Endungen und Anfänge mit der schweren Zeit das Grundschema stärker verändern.

Uhland singt („Frühlingsglaube"):

„Die linden | Lüfte sind er wacht,
sie säuseln und | weben Tag und | Nacht,"

und verbindet damit (in der Mehrzahl der Zeilen des Gedichts) je zwei Zweitaktgruppen zu Halbsätzen. Die Überbrückung der Scheide der Halbsätze durch eine weibliche Endung, durch welche je eine jambische und eine trochäische Reihe miteinander abwechseln würden, scheint nicht vorzukommen, woran wohl die prinzipielle Unterscheidung der Jamben und Trochäen durch die Poetiker schuld sein mag. Vielleicht bedarf es aber nur eines Anstoßes, um auch ein Maß wie dieses einzubürgern:



z. B.:

„Der bunte Sommer ist verflogen,
kahl umstarrt mich Wald und Au';
die Vöglein sind hinweggezogen,
Wolken hüll'n des Himmels Blau."

Trotz weiblicher Endung des Vordersatzes gehen nämlich die Dichter vielmehr im Nachsatz lieber doch jambisch weiter:

„Zu lieblich | ist's, ein Wort zu | brechen,
zu schwer die | wohlerkannte | Pflicht." (Goethe.)
„So hab' ich | wirklich dich ver|loren?
Bist du o | Schöne mir ent|flohn?" (Goethe.)

so daß allemal eine überzählige Kürze entsteht (. . _ ⏑ | ⏑ _ ⏑ . . .). Goethes „Meeresstille und Glückliche Fahrt" führt in seinem zweiten Teile (Glückliche Fahrt) mit Absicht und Bedeutung die Verwandlung der Jamben in Amphibrachen durch:

„Die Nebel zer|reißen,
der Himmel ist | helle
und Äolus | löset
das ängstliche Band" usw.

Es entsteht dadurch ein verstärkter Kontrast gegen die konsequenten Trochäen des ersten Teils, welcher in allen

Halbsätzen Anfänge ohne Auftakte hat, fast ohne Pausen (nur in zwei Zeilen männliche Endung):

„Tiefe | Stille herrscht im | Wasser,
ohne | Regung liegt das | Meer" usw.

Daß trochäische Maße von jambischen sich ästhetisch unterscheiden, muß natürlich betont werden (es liegt ein Moment größerer Ruhe in dem immer wiederholten Beginne mit der schweren Zeit); für die musikalische Formenlehre ordnen sich dieselben jedoch zwanglos demselben Schema ein wie die jambischen.

Versfolgen ohne Pausen sind aber überhaupt selten. Wie in der Musik ist auch in der Poesie die Gliederung durch Pausen mehr oder minder Bedürfnis, besonders an der Scheide der Halbsätze. Natürlich fällt aber nicht die dem 4. bezw. 8. Takt entsprechende schwere Schlußzeit aus (das könnte nur ausnahmsweise als eine absichtliche Unterdrückung, der eine starke Wirkung eignet, möglich sein); vielmehr werden leichte Zeiten zu Anfang ausfallen. Durch Ausfall des Auftakts des ersten Fußes wird das Maß trochäisch, z. B.:

„Du pro phetischer Vogel | du,
Blüten | sänger o Coucou" (Goethe).

Die Mehrzahl der Metra beginnt aber überhaupt mit der dem zweiten Takte unseres musikalischen Grundschemas entsprechenden Hauptthebung, wie ja auch in der Musik solche Anfänge etwas ganz Gewöhnliches sind; dieser beginnende zweite Takt kann Auftakt haben (jambisch) oder auch nicht (trochäisch):

a) ⏑ – ⏑ – ⏑|– ⏑ – b) – ⏑ – ⏑|– ⏑ – ⏑
⏑|– ⏑ – ⏑|– ⏑ – – ⏑ – ⏑|– ⏑ – ⏑.

Die hier geklammerten Werte bilden dann entweder weibliche Endungen (oder „Anschlußmotive") oder fallen teilweise oder ganz aus, d. h. werden durch Pausen ersetzt. Einige Beispiele mögen dies illustrieren:

„Da | droben auf jenem | Berge, [–]
da | ſteh ich tauſend | mal [⏑ –]." (Goethe.)

„Wie | kommt's, daß du ſo | traurig biſt,
da | alles froh er | ſcheint? [⏑ –]
Man | ſieht dir's an den | Augen an,
ge | wiß, du haſt ge | weint [⏑ –]." (Goethe.)

„O | gib vom weichen | Pfühle [–]
[⏑] Träumend ein halb Ge | hör [⏑ –]!" (Goethe.)

„Du | ſchönes Fiſcher | mädchen [–]
[⏑] | Treibe den Kahn ans | Land [⏑ –]!" (Heine.)

„Das | Meer erglänzte | weit hinaus
Im | letzten Abend | ſcheine [–]." (Heine.)

„Es | war ein König in | Thule [–],
Gar | treu bis an das Grab [⏑ –]" (Goethe.)

Wir ſehen ſchon jetzt, daß die modernen ſchlichten lyriſchen Metra ſich zwanglos auf die achttaktige Periode zurückführen laſſen; ſo läßt ſich denn vermuten, daß auch Maße, wie das fünffüßige und ſechsfüßige jambiſche und das elegiſche (Hexameter und Pentameter) ſich von ihr aus dem rhythmiſchen Verſtändnis erſchließen können. Der Hexameter, Pentameter und der Alexandriner ſind gewöhnlich zurückzuführen auf die Dreitaktigkeit der Ordnung Schwer — Leicht — Schwer (Katech. d. Kompoſitionslehre I § 15, Syſtem der muſikaliſchen Rhythmik und Metrik § 33).

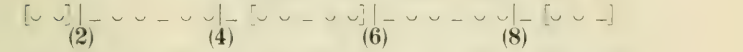
a) |– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ |– ⏑ ⏑ |– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ |– ⏑ [⏑] (Hexameter)
(2) (4) (6) (8)

b) |– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ |– [–] |– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ |– [–] (Pentameter)
(2) (4) (6) (8)

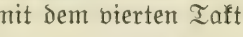
c) ⏑ |– ⏑ – ⏑ |– ⏑ |– ⏑ – ⏑ |– (Alexandriner)
(2) (4) (6) (8)

Die bekanntlich obligatoriſche Cäſur des Hexameter im dritten Fuß trennt Vorderſatz und Nachſatz; der Penta-

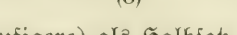
meter hat eine Pause (–) am Schluß jedes Halbsatzes (männliche Endung im 4. und 8. Takte). Aber beide können auch so gefaßt werden wie die zuletzt betrachteten lyrischen Maße (Beginn mit dem 2. Takt im Vordersatz und mit dem 6. Nachsatz mit Pausen nach dem 4. und 8. Takt):



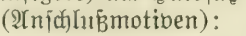
Der jambische Fünffüßler läßt mehrerlei Auffassungen zu, was ihn zweifelsohne so tauglich für fortgesetzte Anwendung in der dramatischen und epischen Dichtung macht; man kann jeden Vers als eine verkürzte Periode ansehen, nämlich eine mit dem vierten Takte beginnende



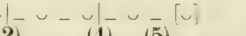
oder auch (wohl das häufigere) als Halbsatz mit längeren weiblichen Endungen (Anschlußmotiven):



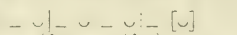
oder:



oder:



oder:



usw.

Je nach der erkennbaren Sinngliederung des im Einzelfalle vorliegenden Verses wird die eine oder die andere Auffassung geboten sein.

Nun ist es aber auch keineswegs immer notwendig, den einzelnen Versfuß als Takt zu rechnen. Wie in der Musik der $^2/_4$-, $^3/_4$- und $^3/_8$-Takt häufig so schnell sind, daß jeder Takt eigentlich nur eine Zählzeit repräsentiert (wodurch das Maß der Periode von 8 auf 16 oder [dreizählig] auf 24 no-

tierte Takte anwächst), so kann man auch in der poetischen Metrik über den Begriff des Fußes zu dem des Doppel- und Tripelfußes als dem wirklichen Takte äquivalent fortschreiten. Tatsächlich habe diese Lehre bereits die altgriechische Rhythmik aufgehoben. Es leuchtet ein, daß der Begriff des Tempo der Deklamation nicht fremder ist als der Musik; man mache sich das an Goethes „Meeresstille und glückliche Fahrt" klar, deren erster Teil langsam, der zweite dagegen schnell zu sprechen ist. Man halte diese Gedanken für die Übungen in der Melodie-Erfindung zu Gedichten fest in der Erinnerung.

Diese Skizze einer vereinfachten Behandlung der poetischen Metrik wird genügen, den Musiker zu überzeugen, daß er auch für die Gesangskomposition mit den in der allgemeinen Formenlehre (Kleine Kompositionslehre, I. Teil) entwickelten Begriffen auskommt.

§ 3. Der Reim.

Ein sehr hervortretendes musikalisches Wirkungsmittel der Poesie ist der Reim; derselbe weist gleichsam mit Fingern auf die Korrespondenz von Formgliedern hin. Zeilen, die gleiche Reime haben, sind im allgemeinen anzusehen als einander antwortende, zu einander in symmetrische Beziehung tretende. Wir werden daher vom Standpunkte der musikalischen Formlehre aus Reime für den 4. und 8. Takt (d. h. für die Schlüsse der Halbsätze) oder innerhalb des Halbsatzes für den 2. und 4. Takt erwarten. Beides finden wir durch die im vorigen Paragraphen gegebenen Textproben bestätigt; wo die Taktzahl eine größere ist, sodaß der 8. Takt erst im folgenden 8. seinen Reim findet, denke man sich je zwei Füße als einen Takt. Reimt außer dem 8. zum 4. auch noch der 6. zum 2. Takt, so entsteht die sogenannte kreuzweise Reimstellung; z. B.

„Ich | weiß nicht, was soll es be | deuten [ ].
(2)

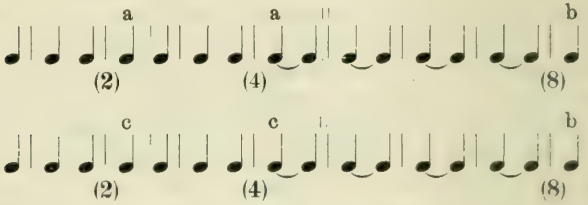
daß | ich so traurig | bin [◡ –]?
(4)

Ein | Märchen aus alten | Zeiten [ ],
(6)

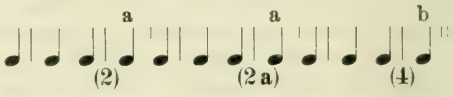
das | kommt mir nicht aus dem | Sinn [◡ –]."
(8)

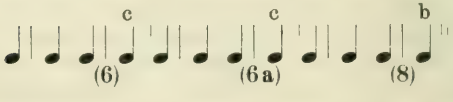
Der Reim ist prinzipiell als für den Komponisten verbindlich anzusehen; gruppiert der Komponist den Text anders als der Dichter, so wird er Gefahr laufen, daß der Widerspruch zwischen den zweierlei musikalischen Ausgestaltungen als Inkonsequenz mißfällig empfunden wird. Die männlichen und weiblichen Reime der Dichtung werden im allgemeinen auch in der Melodie als männliche und weibliche Endungen wieder erscheinen; doch kann der Komponist jederzeit aus einer männlichen eine weibliche Endung machen, während das Gegenteil sehr viel seltener ist (vgl. Schuberts „Am Meere", wo „Weib" eine weibliche und „Thränen" eine männliche Endung erhalten hat (indem die leichte Endsilbe „nen" auf den 8. Takt eintritt). Der Komponist kann ferner die Zahl der Reime vergrößern oder verkleinern; er vergrößert sie, wenn er z. B., wo der Dichter nur den 8. auf den 4. Takt gereimt hat, dem 2. und 6. Takt ähnliche Endungen gibt. Es ist aber wohl zu beachten, daß der Musiker die zu einander in Korrespondenz tretenden Melodieteile nicht nur am Ende, sondern in ihrem ganzen Verlauf einander ähnlich gestaltet, sodaß sozusagen der Reim auf die ganze Zweitaktgruppe oder den ganzen Halbsatz ausgedehnt wird. Andererseits ist sogar eine Gleichheit der Schlußbildung gar nicht für die richtige Ausdeutung des Reims erforderlich. Man sagt daher richtiger: Textzeilen, die der Dichter reimt, wird der Komponist gern melodisch einander nachbilden (getreuer oder freier)

und die Reimsilben selbst wird er auf korrespondierende schwere Zeiten legen. Beides wird aber oft zur ästhetischen Unmöglichkeit, wenn der Dichter eine größere Zahl kleiner Zeilen mit demselben Reime bringt. Versmaße mit komplizierterer Reimstellung wie z. B. a a b, c c b kann der Musiker (bei gleicher Länge der Textzeilen) nicht wohl im einfachen regelmäßigen achttaktigen Schema unterbringen, vielmehr wird er dann entweder die dritte und sechste Zeile zu doppelter Dauer ausrecken:

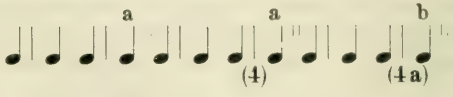


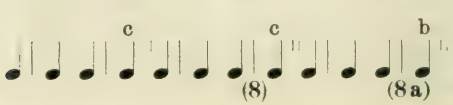
(zwei Perioden, oder auch in kürzeren Werten nur eine); oder er bringt die dritte und sechste Zeile als Wiederholung der ersten und dritten oder der zweiten und vierten Gruppe unter:





oder:





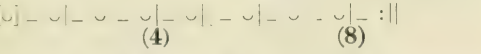
Die Reimstellung, welche sich mit der häufigsten musikalischen Form am vollkommensten decken würde, a a b a (Katechismus Kompositionslehre § 5) ist in der Poesie fast gar nicht gebräuchlich (warum nicht?).

§ 4. Schlichte Melodiebildung.

Die im vorigen Paragraphen aufgewiesene Korrespondenz zwischen poetischem Metrum und musikalischer Form könnte den Gedanken nahe legen, daß wenigstens die rhythmische Gestaltung der Melodie durch den Text bestimmt wäre. Das ist aber doch nur in gewissen Hauptpunkten, die wir bereits andeuteten, der Fall. Allerdings wissen wir, daß bei den alten Griechen, welche nicht Silben verschiedenen Gewichts, sondern Silben verschiedener Länge unterschieden, der Text des Verses den Rhythmus der Melodie vollständig bestimmte; heute ist das aber nicht mehr so. Nehmen wir ein paar Verszeilen in einem der einfachsten aufgewiesenen Maße:

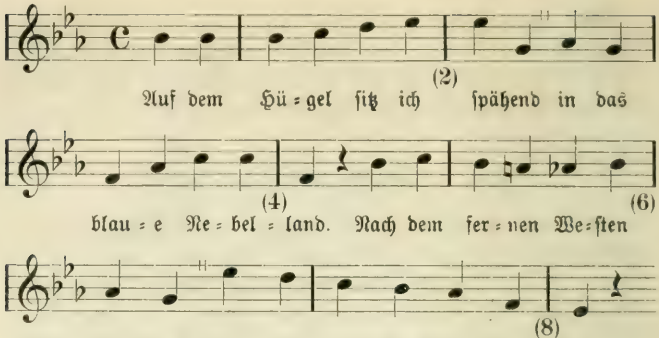
„Auf dem Hügel sitz' ich spähend
In das blaue Nebelland,
Nach den fernen Triften sehend,
Wo ich dich, Geliebte, fand."

so ist das metrische Schema offenbar:

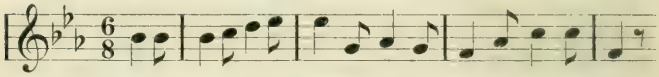


Die Melodisierung kann aber das trochäische (jambische) Maß, auch wenn sie fortgesetzt einerlei Rhythmus festhält und die Pausen des Schemas als solche konserviert, auf gar mannigfache Weise zur Geltung bringen. Sie kann nämlich:

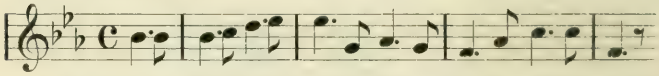
1. durchaus in gleichen Werten fortschreiten und hat dann nur zwischen schwer und leicht richtig zu unterscheiden:



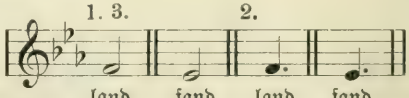
2. ſie kann die ſchwere Silbe durch doppelt ſo lange Werte geben:



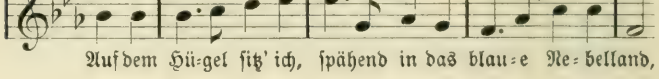
3. ſie kann die ſchwere Silbe dreimal ſo lang machen wie die kurze:



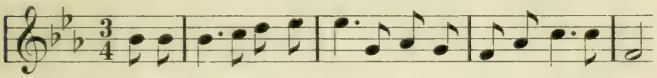
Anſtatt der Pauſe für die fehlende leichte Silbe wird man in allen drei Formen lieber die Schlußnote des Halbſatzes verlängern, ſodaß der Geſang doch das Schema ganz füllt.



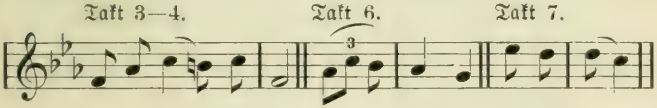
Es könnten aber auch einige der Punktierungen von der dritten in die erſte Faſſung aufgenommen werden:

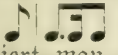


Ferner könnte die Melodie in $^3/_4$-Takt gebracht werden, was natürlich nicht mit gleichmäßig fortschreitender Messung möglich ist, sondern erwünschte Gelegenheit gibt, zwischen wichtigen und weniger wichtigen Silben zu unterscheiden, nämlich den wichtigeren längere Dauer geben.



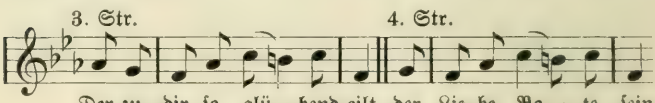
Auch ist die Möglichkeit in Frage zu ziehen, auf einzelne Silben mehrere Töne zu bringen z. B.



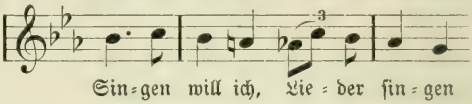
Dazu ist zunächst zu bemerken, daß solche Veränderungen des schlichten Fortgangs des Rhythmus mit Vorsicht und seinem Gefühl erwägt werden müssen, weil sonst wohl die Faktur gekünstelt erscheint und das Ganze die Einheitlichkeit einbüßt. Ferner beachte man, daß der jambische Sechsachtelrhythmus (2) etwas leicht wiegendes hat, der punktierte Rhythmus (3) sogar etwas forciert hüpfendes, der Gang in gleichen Noten dagegen (1) etwas glatt gleitendes oder (je nach dem Tempo) träge schleppendes — ästhetische Werte, die bei der Konzeption der Melodie unbewußt mitbestimmend sein müssen. Die Bewegung in gleichen Noten würde z. B. für Goethes „Meeresstille" am Platze sein, während für die „Glückliche Fahrt" der jambische $^6/_8$ oder der punktierte Rhythmus (noch besser die Verschmelzung beider ) geeignet wäre.

Notiert man aber die Melodien für jede weitere Strophe neu, so ergibt sich die schönste Gelegenheit, von den oben angedeuteten Variierungen des Rhythmus (natürlich aber mit Beibehaltung der einmal gewählten Taktart) feinsinnigen Gebrauch zu machen, um die eine

oder die andere Silbe hervorzuheben oder sie zurücktreten zu lassen. So hat Beethoven in dem ersten Liede des „Liederkreises an die ferne Geliebte", dem unser Beispiel angehört, nur den Vorhalt d c im 7. Takt in allen fünf Strophen des Gedichts angebracht, das c h c im 3. bis 4. Takt nur in der 3. und 4. Strophe, aber mit einem kleinen rhythmischen Unterschiede, der natürlich wohl bedacht ist (auf „glühend" leidenschaftlicher mit Synkope):

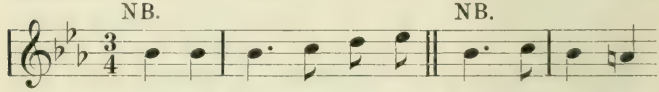


und das as c b (Triole) nur in der 4. Strophe.



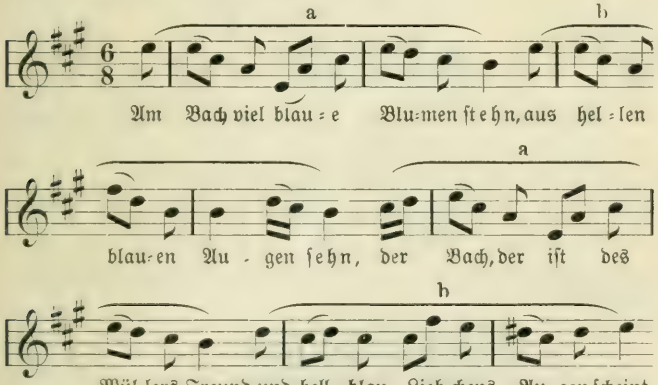
um das „Lieder" etwas herauszuheben.

Daß Beethoven sowohl den Vordersatz als den Nachsatz in allen fünf Strophen nicht mit den flatternden zwei Achteln, sondern breit mit Vierteln (Vordersatz ♩ ♩ (♩.) Nachsatz ♩. ♪ (♩) anhebt, verbreitet über das Einleitungsstück des Liederkreises eine gewisse Feierlichkeit:



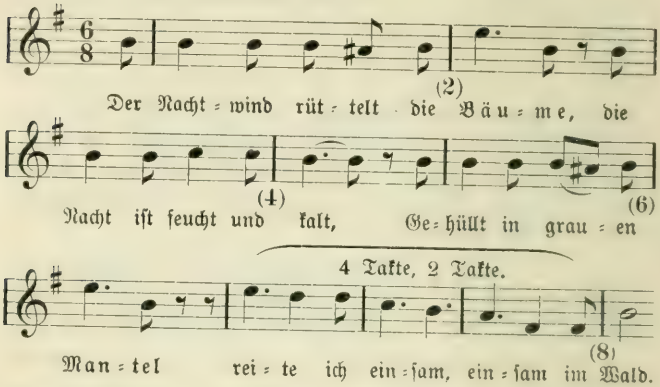
Das von uns § 3 aufgestellte Prinzip, daß aufeinander gereimte Zeilen gern melodisch einander nachgebildet werden, hat Beethoven in diesem Liede nicht zur Geltung gebracht, vielmehr vier völlig verschieden gestaltete Zweitaktgruppen aneinander gefügt. Das ist wohl in diesem Falle, wo fünf Strophen mit ganz geringen Veränderungen nach derselben Melodie zu singen sind, hinlänglich motiviert; Nachbildung schon innerhalb

dieser kurzen Melodie würde das Ganze allzu einförmig gemacht haben. Es genügt in diesem Falle, daß die metrisch und bezüglich der Reime gleiche Struktur der Strophen durch die nachgebildete Melodie deutlich heraustritt. An Beispielen der melodischen Nachbildung aufeinander gereimter Zeilen ist sonst auch bei Beethoven kein Mangel; es ist das eine so selbstverständliche Sache, daß sie hier nicht durch Beispiele belegt zu werden braucht. (Beethoven befolgt das Prinzip z. B. in der zweiten Nummer des Liederkreises „Wo die Berge so blau aus dem nebligen Grau", in Mignons Lied „Kennst du das Land" usw.) Wohl aber ist es instruktiv, hier ein Beispiel vorzuführen, wo Franz Schubert der Reimstellung gegensätzlich die Melodieteile einander nachbildet, nämlich Nr. 9 der Müller-Lieder:



Daß hier die zweitaktige Bildung a nicht mit gleichem Reime (ehn), sondern mit fremdem Reim (eund) als Takt 5 bis 6 wiederkehrt, ist nicht angenehm, da sich der Verstoß in allen vier Strophen wiederholt. Mildernd wirkt nur der Umstand, daß auch die Zweitaktgruppe b durch die fortgesetzten Schleiftöne auf die schweren Silben a ähnlich scheint. Ein Rest von Unbehagen bleibt aber doch. Natürlich ist das Beispiel bei

Schubert selbst durchaus eine Ausnahme. Wir sind so gewohnt, direkt nachgebildete Melodieteile mit gleichen Reimen zu hören, daß, wo Langzeilen nur am Ende Reime haben, uns ihre ersten Hälften aufeinander gereimt scheinen, sobald sie melodisch gleichgebildet sind, z. B. in Heines Reiselied (Mendelssohn Op. 34, 6).



Hier hilft sogar die Nachbildung der Takte 1 bis 2 durch 5 bis 6 über die Verzögerung des Eintritts des Reims auf kalt (Wald) um zwei Takte hinweg.

Als zweites Beispiel diene ein Gedicht mit der Reimordnung a a b c c b nämlich das Uhlandsche Frühlingslied:

„Die linden Lüfte sind erwacht,
Sie säuseln und weben Tag und Nacht
Und schaffen an allen Enden;
O frischer Duft, o neuer Klang,
Nun, armes Herze, sei nicht bang,
Nun muß sich alles wenden."

Das Metrum ist, abgesehen von einigen überschüssigen Senkungen, jambisch, und zwar in den Zeilen a und c achtsilbig (komplett), in b siebensilbig (mit Ausfall der langen Hebung). Für solche jambische Siebensilbler mit weiblicher Endung ist es Brauch, die beiden letzten Hebungen den beiden Reimsilben zu geben, anstatt eine län-

gere Pause einzuschieben. Das Gedicht bringt aber für den Rhythmus im Großen ein eigenartiges Problem, nämlich die Notwendigkeit einer Unterbrechung des regelmäßigen Wechsels leichter und schwerer Takte beim Eintritt des Siebensilblers.

||: – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – :||

⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ –

Offenbar kann nur so betont werden:

Sie schaffen an allen Enden,
Nun muß sich alles wenden

aber auch nicht:

Die linden Lüfte sind erwacht
O frischer Duft, o neuer Klang

oder gar

Nun, armes Herze, sei nicht bang

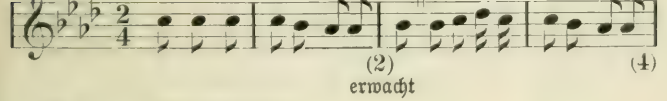
während für einige andere der Achtsilbler die fallende Ordnung der Füße möglich wäre:

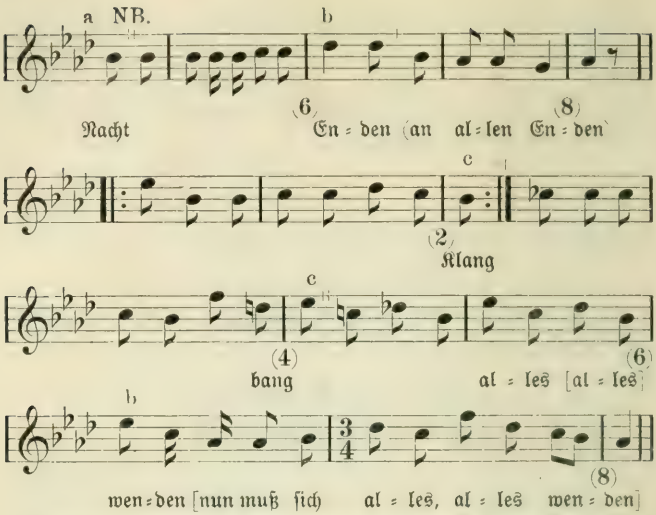
Sie säuseln und weben Tag und Nacht

und eine sie sogar zu fordern scheint:

Man weiß nicht, was noch werden mag

Die strophische Komposition (mit gleicher Melodie für beide Strophen) steht also vor einem scheinbar unlösbaren Rätsel. Schubert hat das Lied komponiert, und zwar in einer allbeliebten, durchaus anerkannten Form. Die Schwierigkeit hat er in der einfachsten möglichen Weise gelöst, indem er einfach den Rhythmus umsetzen läßt. Die Wiedergabe des Metrums erfolgt in gleichen Notenwerten, wenn wir die Punktierungen und Ziernoten fortlassen, durch:

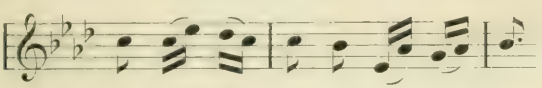




Schubert läßt also beim Übergang zum Nachsatz nach Zeile 2 (a^2) einen halben Takt aus und wiederholt, da ihn die dritte Zeile nur bis zum 6. Takt führt, die drei letzten Worte (an allen Enden). In der zweiten Halbstrophe wiederholt er zunächst die erste Zeile (gesungen nur die letzten drei Worte derselben, aber die anderen in der Begleitung), und da die 6. Zeile anstatt der Betonung „Nun muß sich alles wenden" eine stärkere Hervorhebung des „Alles" erwünscht macht, so setzt er diesmal nicht wieder den Rythmus um (läßt nicht wieder einen halben Takt aus), sondern wiederholt statt dessen das Wort „alles", und diese Wiederholung von „alles" macht er auch in dem wiederholten Schlußteile für Takt 7 bis 8, wodurch der Abstand vom 7. zum 8. Taktschwerpunkt von $^2/_4$ auf $^3/_4$ wächst. In dieser zweiten Strophenhälfte ist die zweite Reimzeile c nicht der ersten nachgebildet, aber da dieselbe schon einmal wiederholt worden ist, erscheint sie als Steigerung (starken Ausdruck gibt das ces und das weitausholende f).

Da haben wir also bereits ein paar kleine Abweichungen vom schlichten Verlauf der achttaktigen Periode, deren Entstehung klar zu tage liegt. Ein paar andere nur die Begleitung angehende, kommen für uns nicht in Betracht.

Der Hauptreiz der Schubertschen Komposition liegt natürlich in den oben weggelassenen Ziernoten, da dieselben anfangs das Säuseln der linden Lüfte malen

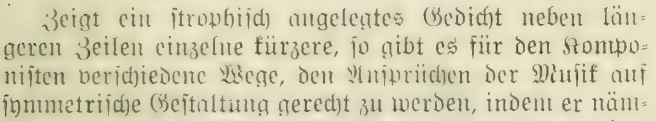


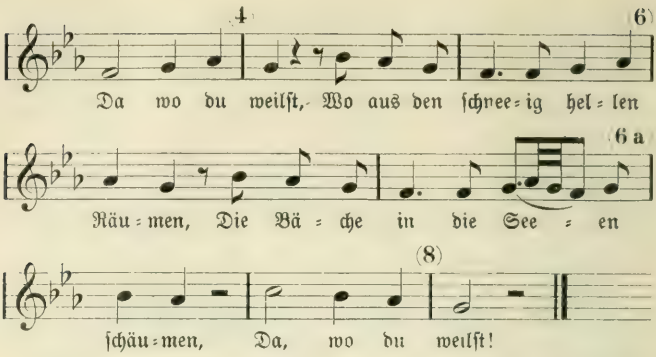
überhaupt den Ausdruck verstärken. Daß auch der Anfänger in der Liedkomposition, der unserer Anleitung folgt, sich nicht auf die kahlen das Metrum repräsentierenden Werte zu beschränken braucht, versteht sich von selbst.

1. Aufgabe. Melodisierung einer größeren Anzahl lyrischer Gedichte mit regelmäßigem Metrum (Naturstimmungsbilder, Liebeslieder usw. der besten Dichter). Man wähle dazu solche, die dem Kompositionsschüler nicht in irgend welcher Komposition geläufig sind, nehme aber übrigens keinerlei Rücksicht, ob sie schon oft komponiert sind oder nicht. Wohl aber sehe man darauf, daß verschiedenartige Metra zur Übung kommen.

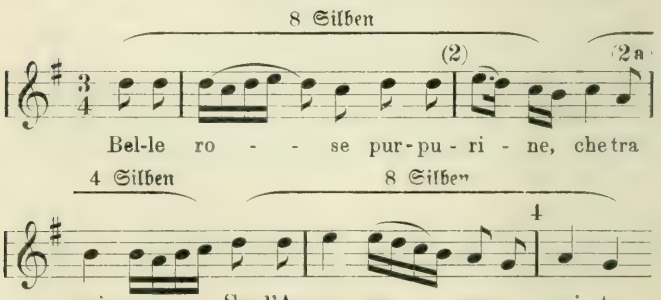
§ 5. Abweichungen von dem streng symmetrischen Aufbau.

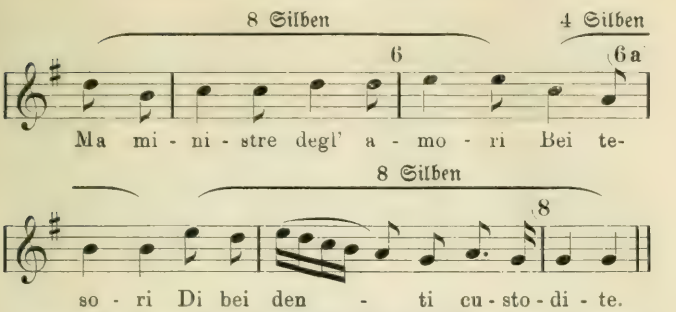
Zeigt ein strophisch angelegtes Gedicht neben längeren Zeilen einzelne kürzere, so gibt es für den Komponisten verschiedene Wege, den Ansprüchen der Musik auf symmetrische Gestaltung gerecht zu werden, indem er nämlich entweder die kurzen Zeilen gedehnter komponiert oder die langen gedrängter. Dieses Mittel wendet z. B. Mendelssohn an in dem Liede „Ferne" Op. 9 M. 9:





Die neun Silben der 1., 3. und 4. Zeile ſind hier auf dieſelbe Zeit untergebracht, wie die vier Silben der 2. und 5. Zeile. Es gibt aber auch noch ein anderes Mittel, wie ſchon die alten Meiſter entdeckt haben, nämlich die kurzen Zeilen als Einſchiebſel, Anhänge zu behandeln, mit denen der Periodenbau nicht fortſchreitet, ſondern ſtillſteht. Wir haben etwas derartiges ſchon in § 2 betrachtet, dort aber die Schlußbeſtätigungen (2a, 4a uſw.) benutzt, um die Reſte zu langer Zeilen unterzubringen; hier wird es alſo ſo zu formulieren ſein, daß kurze Zeilen zu vorausgehenden längeren als Zuſätze betrachtet werden können. So verfährt ſchon Giulio Caccini, der Neuſchöpfer der einſtimmigen Liedkompoſition um 1600, in Arie IX ſeiner Nuove musiche:



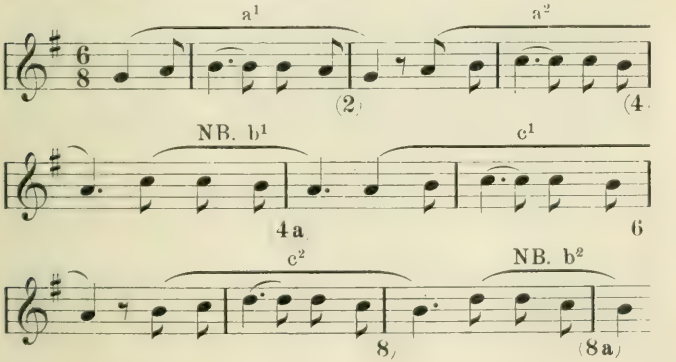


Die Korrektheit dieses Verfahrens haben seine Nachfolger schnell begriffen und es zahllose Male nachgeahmt.

Etwas ganz ähnliches macht Beethoven in Nr. 2 des Liederkreises an die ferne Geliebte:

Wo die Berge so blau	a
Aus dem nebligen Grau	a
Schauen herein	b
Wo die Sonne verglüht	c
Wo die Wolke umzieht	c
Möchte ich sein.	b

Er fügt nämlich die beiden aufeinander gereimten Zeilen (a a, c c) zusammen zu einen viertaktigen Halbsatz und hängt die Zeile b^1 und b^2 einfach an den 4. und 8. Takt als Wiederholung an:



Daß er obendrein noch in der Begleitung eine weitere Wiederholung nach 4a und 8a einschiebt, ändert an der Satzlage nichts (nach 8a bringt er sogar noch weiter eine (auch) textliche) Wiederholung in der Singstimme.

Eine hübsche Lektion, in der Komposition anscheinend einfacher Texte, die aber für den feinsinnigen Tonkünstler Probleme bergen, gibt Beethovens viermalige Komposition des Goetheschen „Nur wer die Sehnsucht kennt" (Mignon):

„Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiß, was ich leide:
Allein und abgetrennt
Von aller Freude,
Blick ich ans Firmament
Nach jener Seite."

„Ach, der mich liebt und kennt,
Ist in der Weite!
Es schwindelt mir, es brennt
Mein Eingeweide —
Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiß, was ich leide."

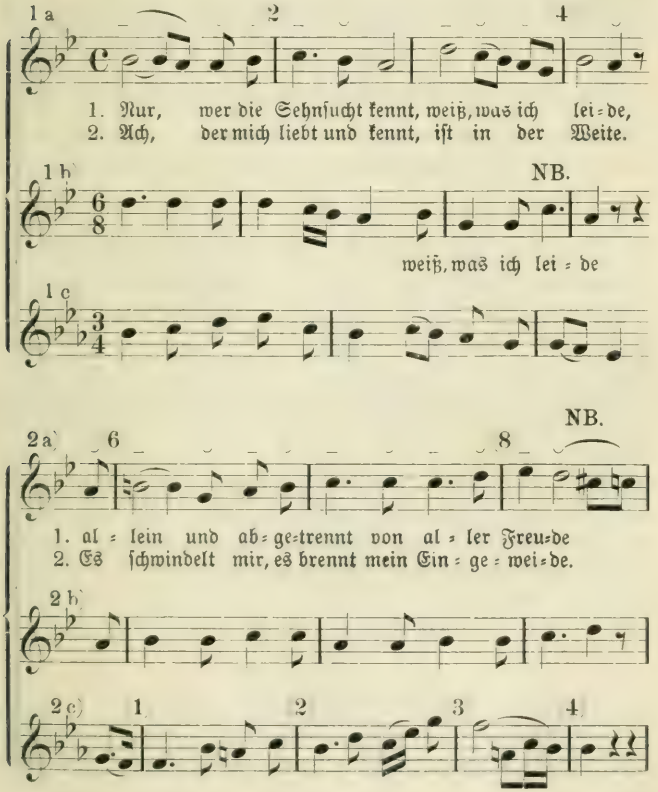
Die drei ersten Bearbeitungen sind strophisch, lassen die zweite Strophe unverändert nach der Melodie der ersten singen. Der Schwierigkeiten sind hier gar viele. Auf den ersten Blick erscheint das Versmaß aus lauter jambischen Elfsilblern mit Binnenreimen gefügt. Aber so einfach gelesen und melodisiert kommt eine Reihe von Silben, die Anspruch auf Akzent haben, nicht zu ihrem Rechte, und leichte Silben treten ungebührlich hervor, so gleich die Zeilenanfänge:

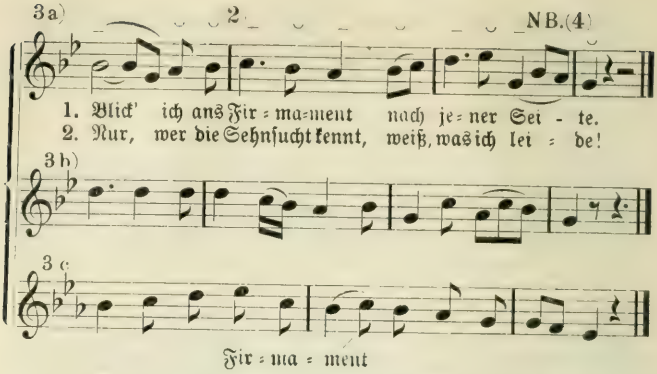
„Nur wer — Weiß, was — Blick' ich — Ach, der

Beethoven deklamiert daher vielmehr in allen vier Kompositionen

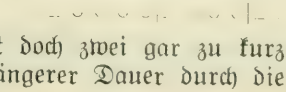
Nur für den mittleren Elfsilbler der zweiten Strophe ist das unmöglich und muß die jambische Ordnung durchgeführt werden:

Von den drei strophischen Kompositionen Beethovens steht die erste (a) im $^4/_4$-, die zweite (b) im $^6/_8$-, die dritte (c) im $^3/_4$-Takt. Ich schreibe alle drei so untereinander, daß man bequem die Unterschiede verfolgen kann:



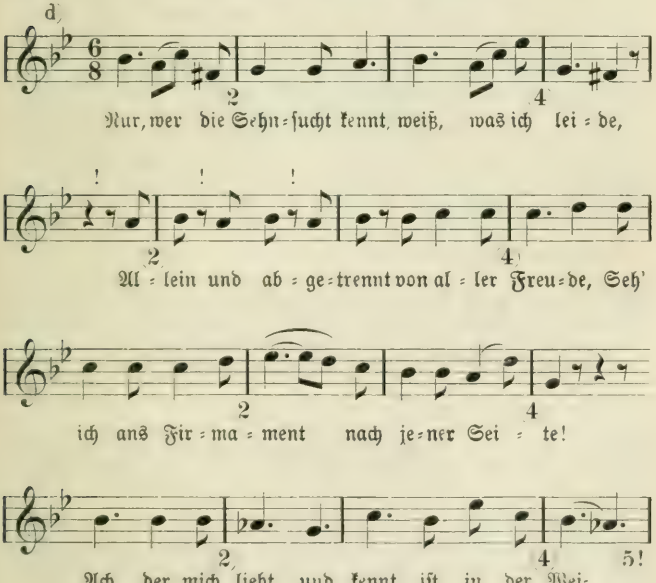


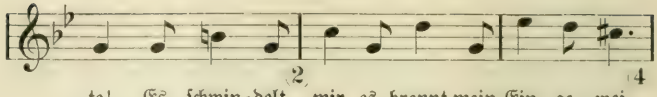
In allen drei Kompositionen kommen noch ein paar fragliche Deklamationen vor, nämlich in a. 3 „Firmament" mit dem Hauptakzent auf der ersten statt auf der letzten Silbe (vgl. c. 3); in b. 1: „Weiß was" und (2. Strophe) „Ist in", in b, 3 „Firmament" (wie a) und wieder „Weiß was"; in c. 3. „Weiß was". Obgleich c. am wenigsten Verstöße gegen die gute Deklamation hat, ist es doch sicher am wenigsten befriedigend. Die vier Achtel in jedem Takt gehen in 1 zu flott vorwärts, in 2 ergibt sich ein Widerspruch zwischen der aufgeregten Stimmung des Textes und der hier allein streng symmetrischen Form (4 Takte); die Dreitaktigkeit in a und b für diesen Mittelteil, während 1 und 3 viertaktig sind, befriedigen zweifellos mehr, da sie sowohl das „Allein und abgetrennt von aller Freude" als auch das „Es schwindelt mir, es brennt mein Eingeweide" unruhiger erscheinen läßt. Eigentlich mißt doch c.:

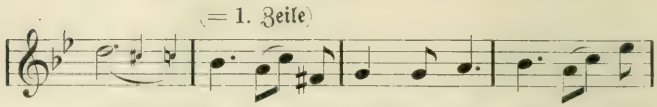


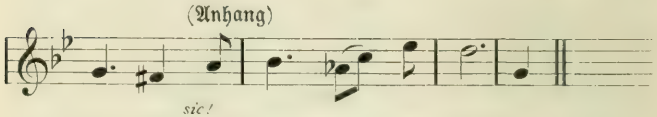
wo Sehnsucht doch zwei gar zu kurze Noten bekommt (der Ersatz längerer Dauer durch die höhere Lage der

Silbe „Sehn-" genügt nicht ganz). Auch ist die Molltonart von a und b dem Inhalte angemessener als das Dur von c. Die vierte Komposition, welche das Lied ganz durchkomponiert und nur für die gleichen Schlußworte auch die Melodie des Anfangs wieder bringt, steht deshalb wieder in G-moll. Durch das Aufgeben der strophischen Komposition hat der Komponist volle Freiheit gewonnen, die beiden aufgeregten Zeilen („Allein und abgetrennt von aller Freude" und „Es schwindelt mir, es brennt mein Eingeweide") schärfer zu charakterisieren. Aber er hat auch sonst noch allerlei wesentliche Verbesserungen angebracht, so in Zeile 1 das Höherlegen der letzten Silbe („Sehnsucht kennt" statt „Sehnsucht kennt" mit herabgehen von der ersten zur vierten Silbe in a und b), die bessere Lage des „leide" im Takt gegenüber b, welches „lei de" disponiert. Das Ganze sieht so aus:



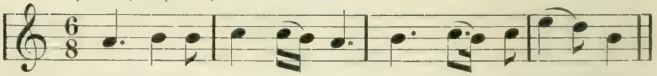




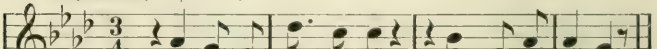


Obgleich Beethoven alle vier Kompoſitionen 1810 zuſammen herausgegeben hat, kann man wohl annehmen, daß er mit der vierten am zufriedenſten geweſen iſt. Und nun ſehe man, wie ſtark Schubert, Schumann und Hugo Wolf bei ihren Verſuchen, denſelben Text zu komponieren, von Beethoven beeinflußt ſind; alle drei können doch eigentlich nicht los von dem, was Beethoven gegeben hat. Hier müſſen wir uns begnügen, die Anfänge anzudeuten:

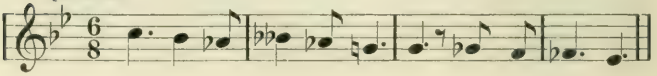
Schubert, Op. 62, IV.



Schumann, Op. 89a, III.



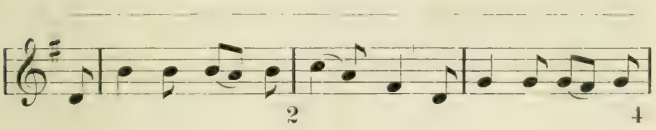
H. Wolf.



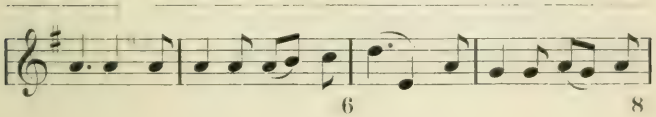
Von den Dreien ist nur Schubert zu einem wirklich Beethoven übertreffenden, seine Gestaltungsweise mit größerer Freiheit handhabenden Resultat gekommen. Wolfs krankhaftes chromatisches Gestöhn kann nur als abschreckendes Beispiel zur Ansicht empfohlen werden.

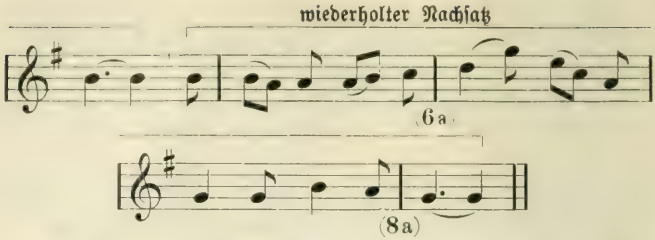
§ 6. Asymmetrische Wiederholungen von Melodieteilen.

Neben den Übungen im eigenen Erfinden von Melodien zu gegebenen Texten müssen vom Anfänger in der Gesangskomposition fleißig einfache Lieder auf das Verhältnis von Text und Melodie angesehen werden. In erster Linie dienen dazu Volksliedersammlungen, da das Volkslied im allgemeinen die allereinfachsten Formen aufweist, bei denen sich Text und Melodie vollständig decken; nur Lieder, bei denen das der Fall ist, werden populär. Man wird dabei nicht selten Fällen begegnen, wo die vollkommene Symmetrie des Aufbaues durch Wiederholungen von Melodieteilen gestört ist. Die häufigste Form solcher Wiederholungen sind die verbesserten Schlüsse, derart, daß der Nachsatz einen unvollkommenen Schluß macht, weshalb er mit vollkommener Schlußbildung (melodisch gesteigert oder nicht) wiederholt wird z. B. („In einem kühlen Grunde", Volkslied):

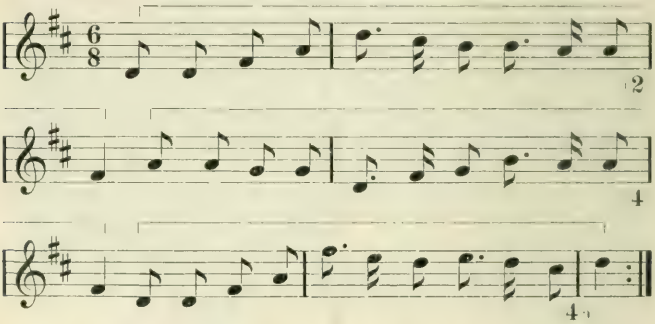


Nachsatz

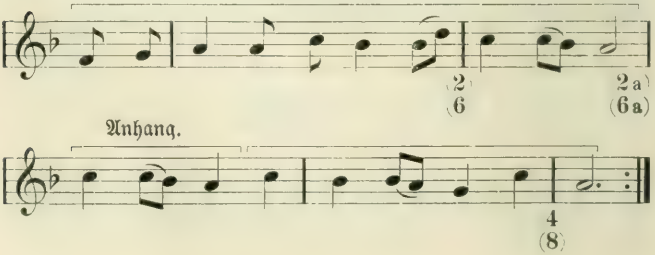




Hier sehen wir also ohne Not die dreigliedrigere Form gewählt, welche sonst wohl die Reimstellung a a b, c c b zu nehmen zwingt. Auch die Wiederholung der zweiten Gruppe findet sich in ähnlichem Sinne z. B. in dem bekannten Uhlandschen „Es zogen drei Burschen wohl über den Rhein", dessen Melodie nur ein Halbsatz ist:

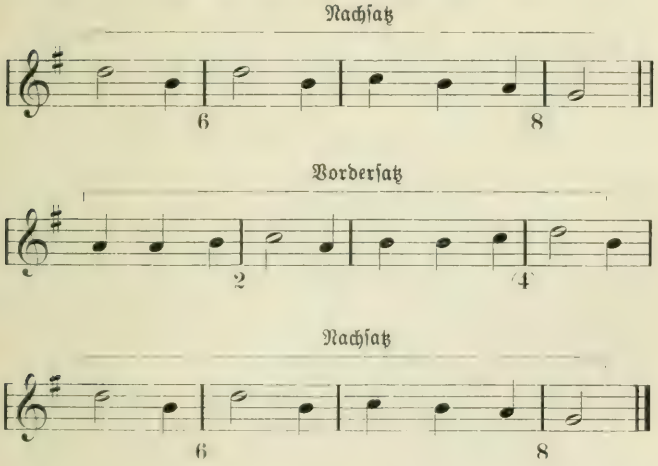


Nur die weibliche Endung des 2. bezw. 6. Taktes wiederholt „Muß i denn, muß i denn zum Städtle 'naus":

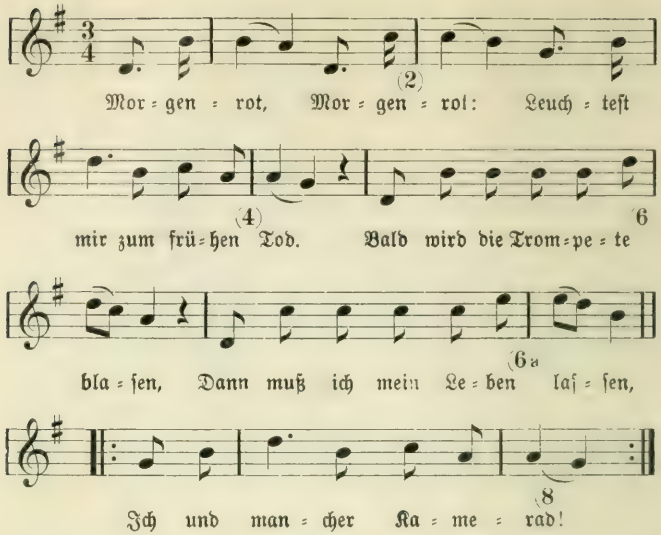


(die zweite Hälfte dieses Liedes bringt einen neuen Vordersatz, der diese Wiederholung nicht hat, und ergänzt die Periode wieder durch obige Melodie auch mit der Wiederholung des zweiten Taktes).

Nicht pleonastische sondern vielmehr elliptische Bildungen sind dagegen jene eigenartigen Dreigliedrigkeiten, welche den Nachsatz mehr oder weniger notengetreu auch schon dem Vordersatz vorausschicken, sodaß die Form Schwer — Leicht — Schwer im großen entsteht; das Lied beginnt dann gleichsam mit einer unvollständigen Periode (nur Nachsatz), läßt aber wie zur Erklärung die vollständige (mit demselben Nachsatz) nachfolgen; so das bekannte „Kuckuck, Kuckuck ruft's aus dem Wald":



Melodisch ähnlich konzipiert, aber unter dem nötigenden Einflusse des Textes mit seinem dreizeiligen Nachsatze ist das „Morgenrot, Morgenrot"; der Aufbau ist hier aber so zu verstehen, daß der Vordersatz vollständig ist und der Nachsatz die erste Gruppe gesteigert wiederholt, worauf die Nachbildung der zweiten Gruppe des Vordersatzes als Abschluß folgt (wiederholt):



(Ebenso das bekannte „Weißt du wieviel Sternlein stehen?" u. a. m.). Mit Aufweisung dieser Unregelmäßigkeiten im Aufbau allbeliebter Volkslieder bezwecke ich nichts weiter, als dem Anfänger in der Liedkomposition die Skrupel zu benehmen, wo ihn seine Erfindung auf ähnliche Bildungen hindrängt, nicht aber etwa, ihn zur Aufsuchung von Möglichkeiten asymmetrischen Aufbaues zu ermuntern. Die natürliche Grundlage bleibt immerdar der schlichte symmetrische Aufbau; das beweisen gerade alle Abweichungen um so schlagender, da sie sich ohne weiteres als Abweichungen motivieren lassen und in der Minorität bleiben.

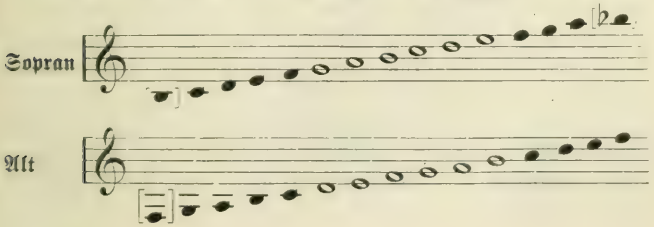
§ 7. Das schlichte Chorlied.

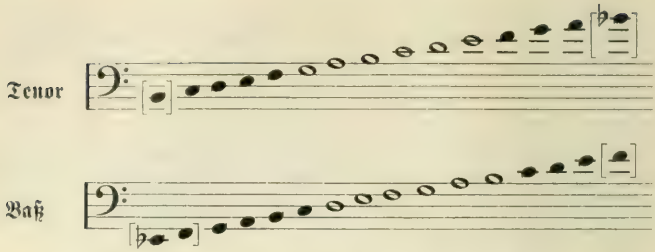
Von der Melodieerfindung zum schlicht vierstimmig oder auch drei- oder fünf- und mehrstimmig gesetzten Chorlied a cappella ist für den, welcher seinen Kursus Harmonielehre ernsthaft absolviert hat, kaum ein be-

merkenswerter Schritt vorwärts. Nichtsdestoweniger ist Übungen dieser Art eine große Wichtigkeit beizulegen, einmal darum, weil sie den angehenden Komponisten zwingen, seine melodischen Ideen klar harmonisch darzulegen, ferner, weil sie den Ausgangspunkt für die Entwicklung aller freieren Begleitungsformen bilden, und endlich, weil an ihnen bereits die Anfänge der Verselbständigung der zusammenwirkenden Stimmen studiert werden können.

Als erstes Beispiel des allerschlichtesten vierstimmigen Satzes Note gegen Note für Sopran, Alt, Tenor und Baß diene uns das im § 4 besprochene Uhlandsche Frühlingslied in Schuberts Komposition; wir wahren dabei zunächst die Stellung der vier Singstimmen gegeneinander, streng wie sie im Kursus Harmonielehre geübt worden ist (ohne Kreuzungen). Doch sei nun zum voraus darauf hingewiesen, daß bei strikter Einhaltung dieser Ordnung die Stimmen in unnatürlicher Weise an der Entfaltung ihrer besten Wirkungsmittel verhindert werden. Nur der Sopran kommt dabei zur ganzen Wirkung, da seine bestklingenden Töne in der Gegend liegen, auf welche ihn der schlichteste vierstimmige Satz hinweist; dagegen wird der Alt selten seine charakteristischen sonoren Brusttöne zu zeigen Gelegenheit haben und der Tenor im Gegenteil selten den Glanz seiner Höhe geltend machen, ja selbst der Baß wird leicht ein ganzes Stück singen können, ohne einmal die posaunenartige Schmetterkraft seiner höheren Töne hören zu lassen.

Der natürliche Umfang der vier Singstimmen ist:

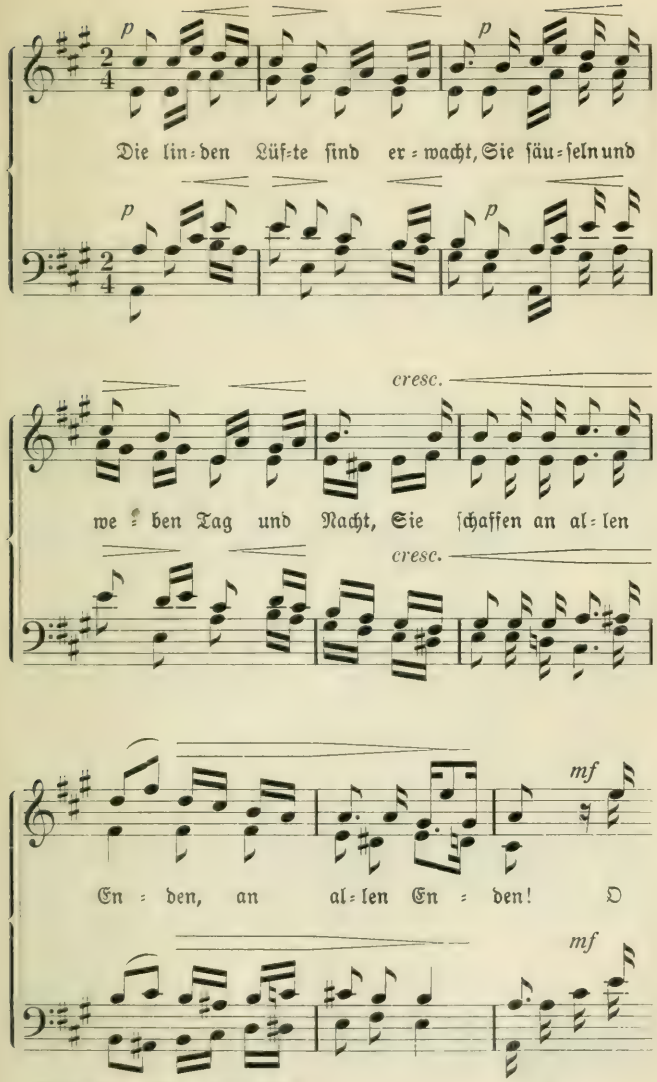


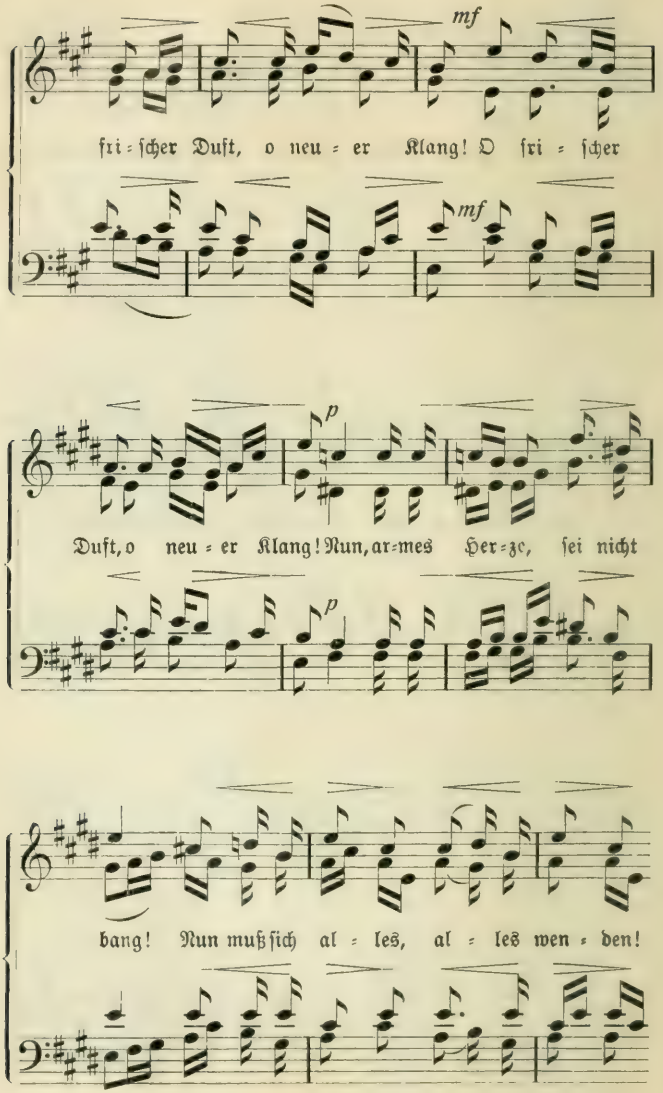


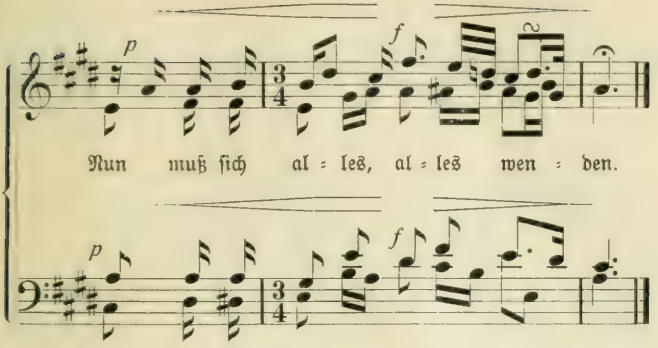
Dazu ist zu bemerken, daß jede Stimme sich am bequemsten innerhalb der hier mit weißen Noten gegebenen *Mittellage* bewegt, daß bei allen Stimmen die noch verfügbaren *höheren Töne glänzend* (doch bei Alt und Baß etwas forciert und schneidend), die *tieferen* dagegen nur bei Sopran und Tenor *stumpf* klingen, während sie bei Alt und Baß *Fülle* und *Konsistenz* (Mark) haben. Man sieht, daß der schlichte Satz, der die natürliche Ordnung der Stimmen

Sopran
Alt
Tenor
Baß

übereinander wahrt, kaum jemals in die Lage kommt, den Stimmumfang zu überschreiten, sofern er nicht aus der natürlichen Mittellage des Tonsystems (wie sie das Baß- und Violinsystem mit ihren Linien begrenzen) heraustritt. Wir dürfen daher ohne Skrupel unser erstes Chorliedchen in der gewohnten Weise vierstimmig aussetzen. Es sei nur vorgemerkt, daß *Melismen nicht von allen Stimmen gleichmäßig mitgemacht werden können* oder gar müssen und daß auch selbst nicht alle Punktierungen von allen Stimmen zugleich gemacht zu werden brauchen, sondern daß je nach Befund eine oder mehrere Stimmen in schlichten Noten gehen können, während andere eine Manier ausführen. Der erste Versuch würde so ausfallen können:

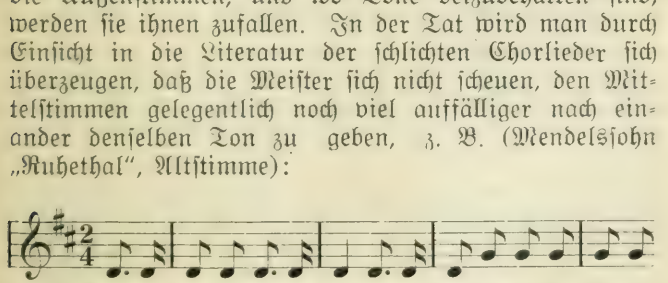

p
Die lin=den Lüf=te sind er=wacht, Sie säu=seln und
cresc.
we=ben Tag und Nacht, Sie schaffen an al=len
mf
En=den, an al=len En=den! O


mf
frı = ſcher Duft, o neu = er Klang! O frı = ſcher
mf
p
Duft, o neu = er Klang! Nun, ar=mes Her=ze, ſei nicht
p
bang! Nun muß ſich al = les, al = les wen = den!

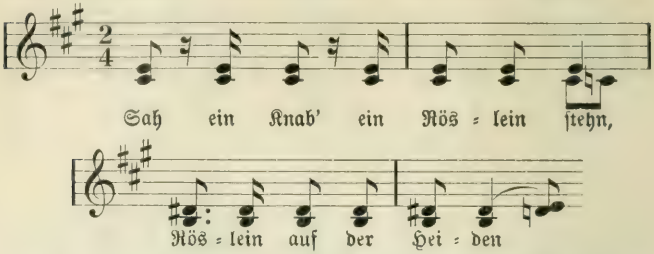


Hier haben wir alle Stillstände in der Melodie (die längeren Noten oder Pausen) durch Fortgang anderer Stimmen überbrückt, auch einmal (Takt 11—12), wo Schubert die Melodie ins Klavier gelegt hat, dem Tenor die Melodie übergeben (die Stimmen ausgetauscht; Takt 11 bis 12 ist Wiederholung von Takt 9 bis 10).

Werfen wir einen Blick auf die Führung der einzelnen Stimmen, so ergibt sich, daß der Alt und der Tenor öfter mehrmals nach einander denselben Ton anzugeben haben. Freilich wissen wir aus der Harmonielehre, daß das ein natürliches Ergebnis der schlichten Setzweise für die Mittelstimmen ist; diese sind das Bindeglied für die Außenstimmen, und wo Töne beizubehalten sind, werden sie ihnen zufallen. In der Tat wird man durch Einsicht in die Literatur der schlichten Chorlieder sich überzeugen, daß die Meister sich nicht scheuen, den Mittelstimmen gelegentlich noch viel auffälliger nach einander denselben Ton zu geben, z. B. (Mendelssohn „Ruhethal", Altstimme):

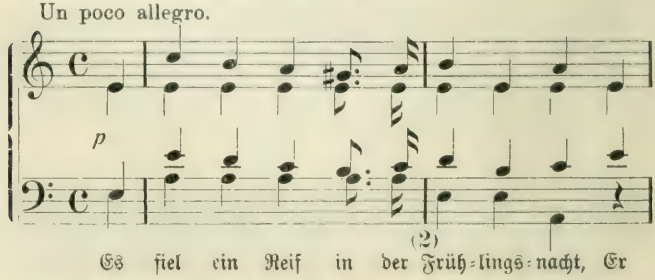


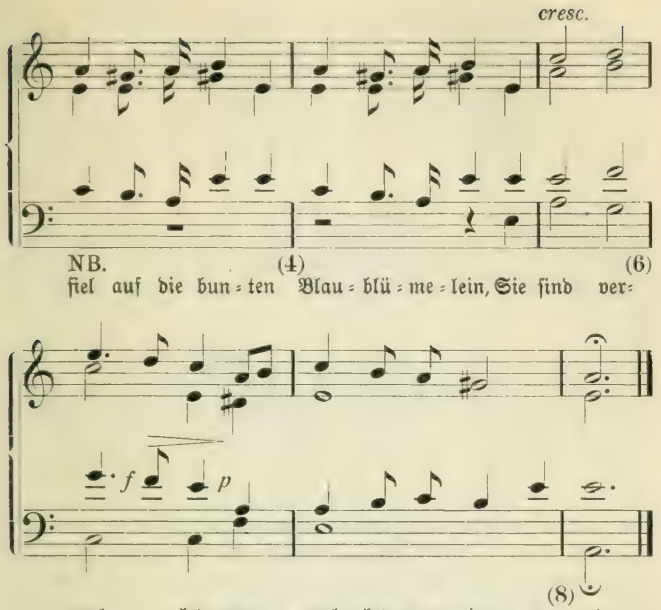
oder (Schumann „Heidenröslein", Alt und Tenor):



und so könnten noch eine Menge guter Beispiele angeführt werden. Wir werden deshalb keinen Anstand nehmen, wo Schlichtheit der Faktur und einheitliche Wirkung des Chores als Ganzes uns wünschenswert erscheint, den Mittelstimmen ihre natürliche einfache Führung zu belassen.

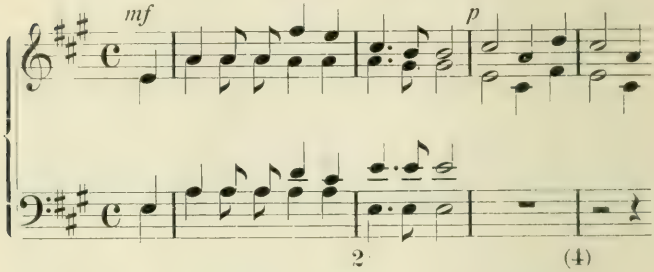
Ein Vergleich der einfachen Chorlieder Mendelssohns und Schumanns mit dem Ausfall unseres ersten Versuchs weist uns auf verschiedene Mittel hin, Abwechselung in die Klangwirkung des vierstimmigen gemischten Chores zu bringen. In Nr. 2 und 3 der Heineschen „Tragödie" („Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht" und „Auf ihrem Grab da steht eine Linde") läßt Mendelssohn wiederholt den Baß schweigen. Das erste dieser beiden ist zugleich für unsere nächsten Arbeiten von Interesse, weil es die Asymmetrie des Textes durch Dehnung und Textwiederholung beseitigt; ich gebe daher hier die ganze Strophe:



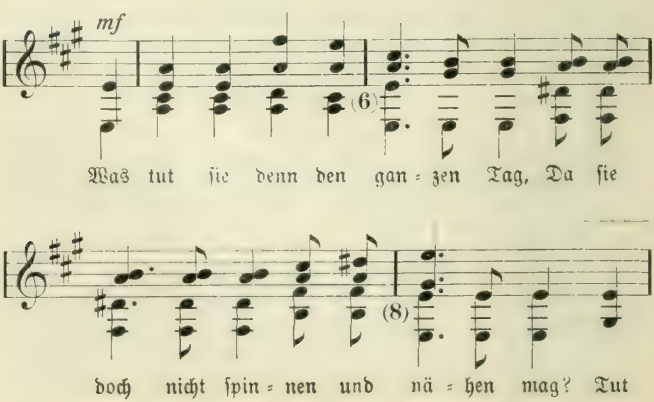


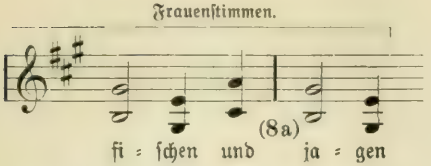
Alt und Baß haben im Nachsatz nur die Worte des Gedichts „sie sind verwelket, verdorret", aber so gedehnt, daß sie vier, statt zwei Takte füllen; Sopran und Tenor dehnen anfangs ebenso, gehen aber dann, um nicht die Hauptbewegung des Sätzchens allzusehr erlahmen zu lassen, zur Textwiederholung über. Das Schweigen des Basses während des 3. bis 4. Taktes steigert nicht nur den Effekt des folgenden crescendo, sondern erweist sich auch speziell charakteristisch in bezug auf den Text aller drei Strophen: „er fiel auf die kleinen Blaublümelein", „sie flohen heimlich von Hause fort", „sie haben gehabt weder Glück noch Stern"; mit ähnlicher Tendenz läßt Mendelssohn in dem andern Liede den Baß schweigen zu den Textworten „drin pfeifen die Vögel und Abendwinde" und „die Vögel singen so süß und so traurig".

Schumann ermöglicht in „Schön Rohtraut" einen reizenden Wechsel der Klangwirkung, indem er zeitweilig beide Männerstimmen wegtreten läßt; aber das ist nicht der einzige Grund: die Frauenstimmen b e a n t w o r t e n vielmehr die Frage des Chores „Wie heißt König Ringangs Töchterlein?" mit „Rohtraut, schön Rohtraut":



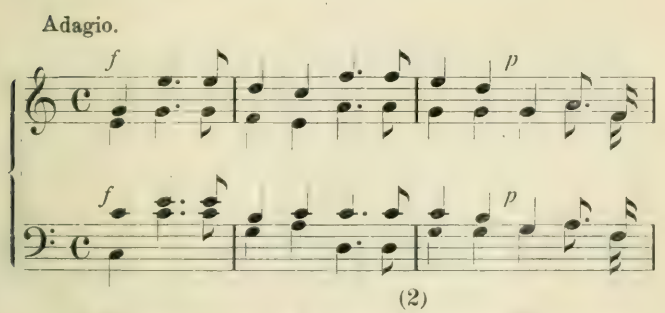
und ebenso wird im Nachsatz eine zweite Frage beantwortet; dieser Nachsatz ist dreigliedrig, wiederholt aber nicht die zweite Gruppe, sondern führt die Periode im Chor zu Ende und bringt die Antwort der Frauenstimmen als Wiederholung der letzten Gruppe:

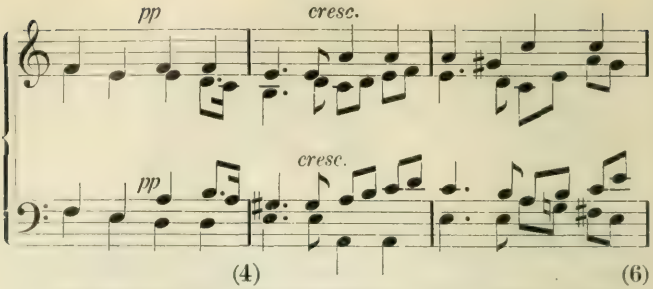


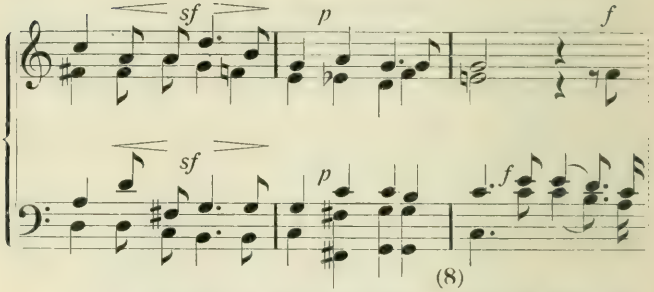


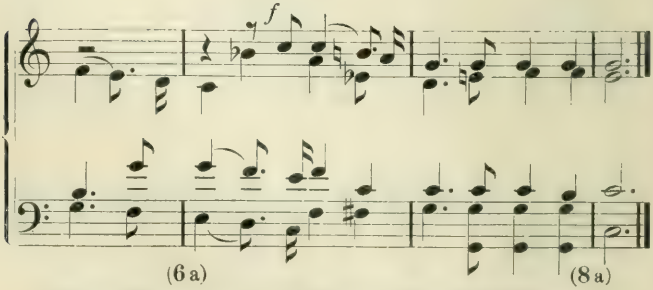
worauf noch drei zweitaktige Schlußanhänge (nicht ein neuer Satz!) folgen, in denen der Knabe wünscht, ein Jäger zu werden, und seinem Herzen Stille gebietet. Seltsam und nicht ganz unanfechtbar ist in der zweiten Strophe der Vortrag der Worte Rohtrauts „Was schaust mich an so wunniglich? Wenn du das Herz hast, küsse mich!" durch den vierstimmigen Männerchor (Tenor und Baß geteilt), während es wieder sehr fein ist, daß der Alt (und nicht der Tenor) das Entzücken des Knaben ausdrückt: „Mir ist's vergunnt". Ich führe diese Einzelheiten an, um allmählich darauf hinzuweisen, auf wie mancherlei Spezialwendungen der Kompositionsweise der Text hindrängen kann.

Die am wenigsten auffälligen Abweichungen von der schlichten Faktur des Chorliedes (abgesehen von den schon erwähnten rein figurativen) sind gelegentlich etwas freier gebildete Schlußwiederholungen, so in Mendelssohns herrlichem „Morgengebet" (Eichendorff):

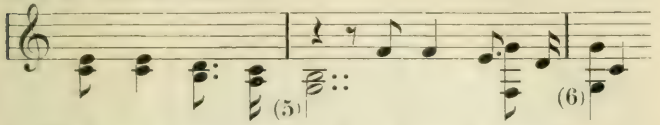



pp
cresc.
pp
cresc.
(4)
(6)
ist's noch auf der Welt! Die Wälder nur sich lei = se


sf
p
f
sf
p
f
(8)
nei = gen, Als ging der Herr durchs stille Feld, als ging der

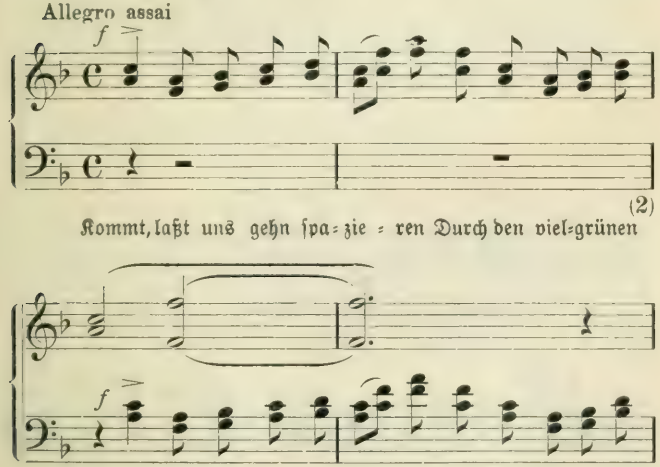

f
(6 a)
(8 a)
Herr, als ging der Herr, der Herr durchs stil = le Feld.

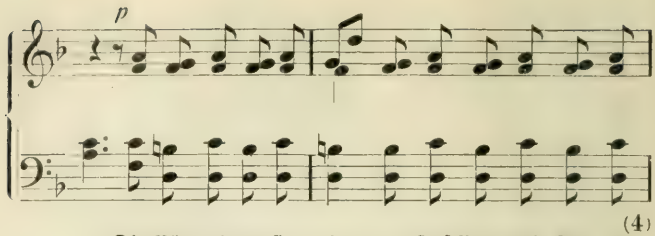
Der Anhang ist eigentlich ein vollständiger neuer Nachsatz (5—8), nur mit halbtaktiger Verschränkung des 5. und 6. Taktes statt:

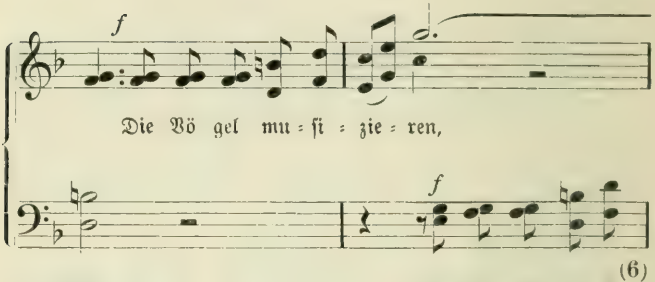


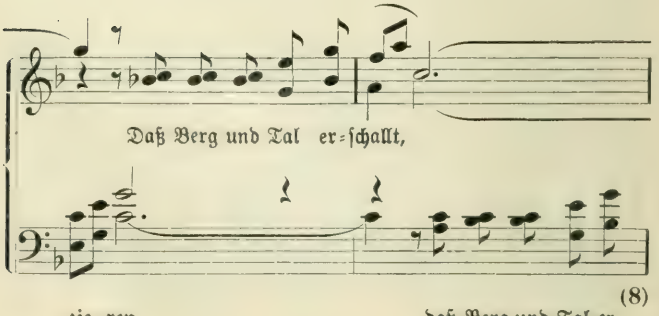
Was uns außerdem an ihm speziell interessiert, ist der *sukzessive Einsatz der Stimmen* (erst nur Baß und Tenor, dann dazu der Alt und endlich auch der Sopran) und die Nachahmung des Einsatzmotivs: ein vorläufiges andeutungsweises Beispiel für den imitatorischen Vokalsatz. Wir merken uns diese Möglichkeit nur einstweilen, um ähnlich bei Schlüssen freie Varianten zu ermöglichen.

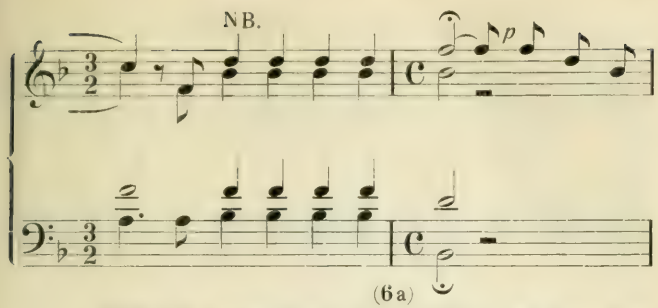
Eine förmliche *Zerlegung des Chores in zwei und zwei Stimmen*, und zwar in Frauenstimmen und Männerstimmen, eine Art doppelchöriger Schreibweise, zeigt Mendelssohns „Das Waldvöglein“:



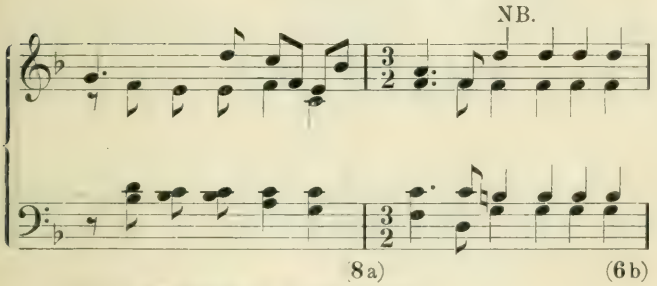

p
(4)
Die Vö = gel mu = ſi = zie = ren, Daß Berg und Tal er=


f
Die Vö gel mu = ſi = zie = ren,
f
(6)
ſchallt, Die Vö = gel mu = ſi=

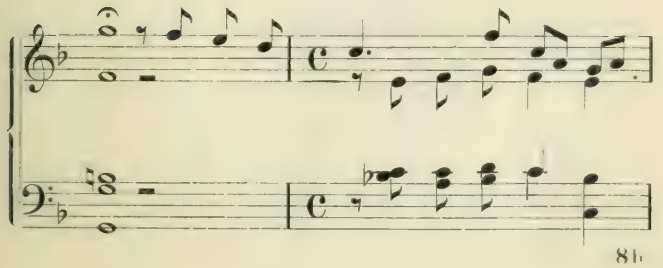

Daß Berg und Tal er=ſchallt,
(8)
zie = ren, daß Berg und Tal er=

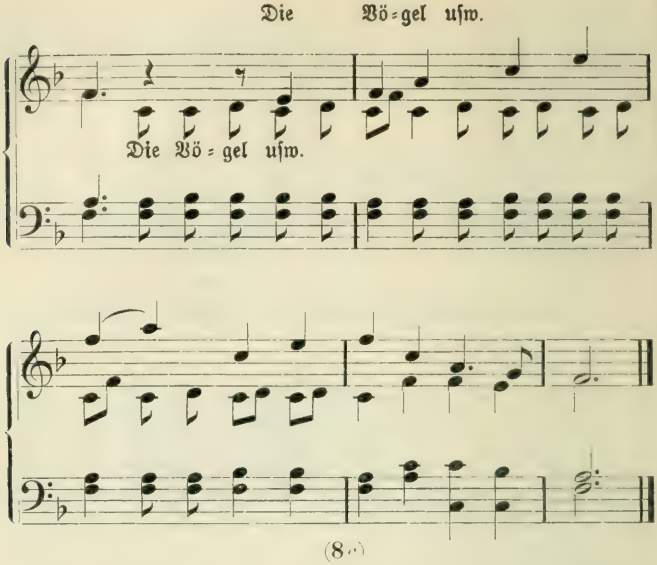


ſchallt, daß Berg und Tal er = ſchallt! Daß Berg und



Tal er=ſchallt (ebenſo immer weiter)



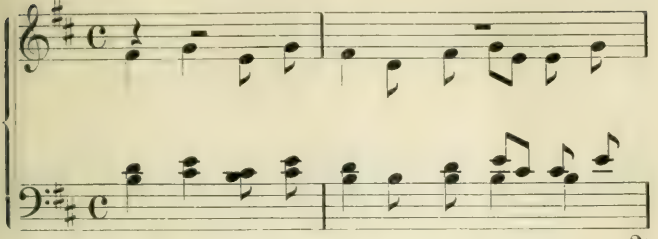


Hier haben wir eine Strophe von 20 großen Takten, eine einzige gewaltig erweiterte Periode, entwickelt aus den vier kleinen Zeilen:

durch mehrfache Wiederholungen des Textes und durch gegenseitiges Ablösen der Stimmen im Vortrage der Satzglieder. Der zweimal eintretende $^3/_2$ Takt ist nichts als ein ausgeschriebenes ritardando (vier Viertel für vier Achtel).

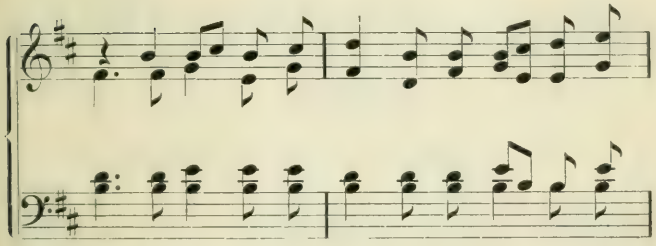
Auch Mendelssohns „Jagdlied" (Eichendorff) spinnt in ähnlicher Weise durch Wiederholungen den Faden lang aus, stellt aber überwiegend drei Stimmen einer gegenüber:

Allegro molto quasi presto.

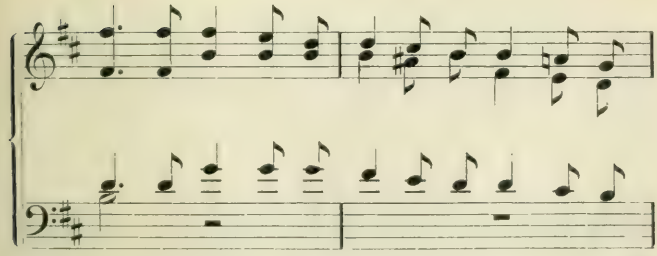


2)

Durch schwan-ken-de Wip-fel Schießt gol-de-ner

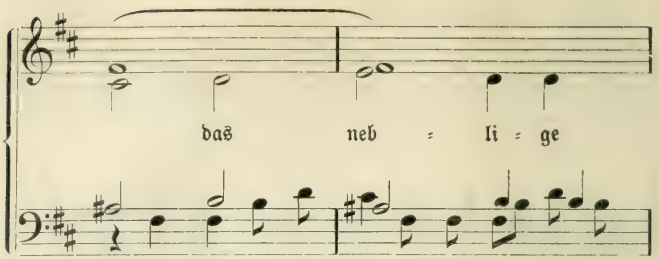


Strahl (ebenso) 2a)

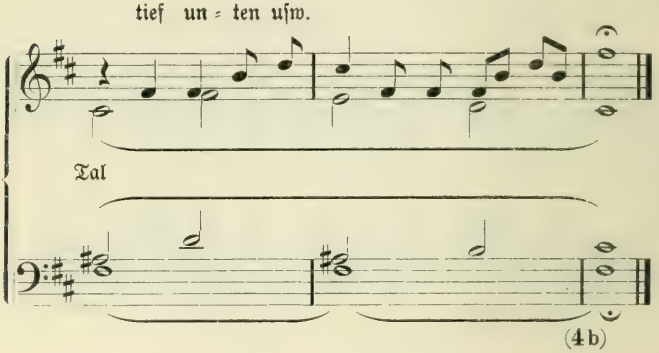


4)

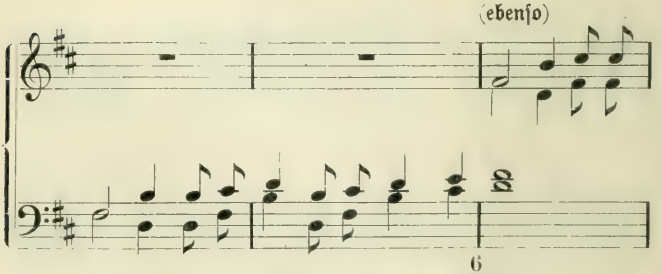
Tief un-ter dem Gip-fel Das neb-li-ge



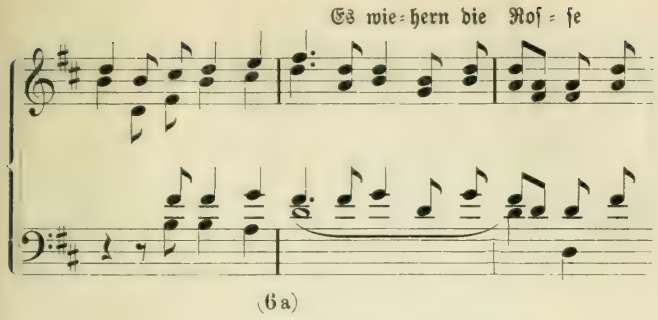
Tal (ebenſo) 4a



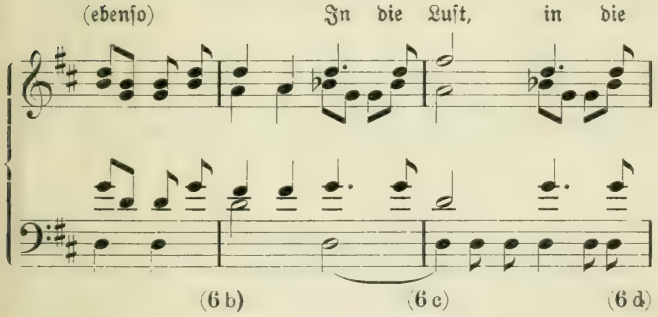
(4b)



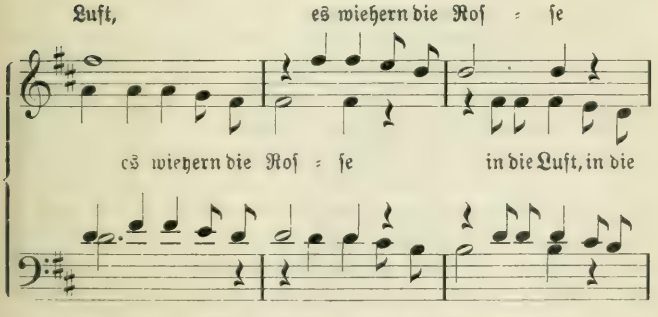
Fern hallt es vom Schloſſe, Das Wald = horn ruft


Es wie=hern die Ros=se

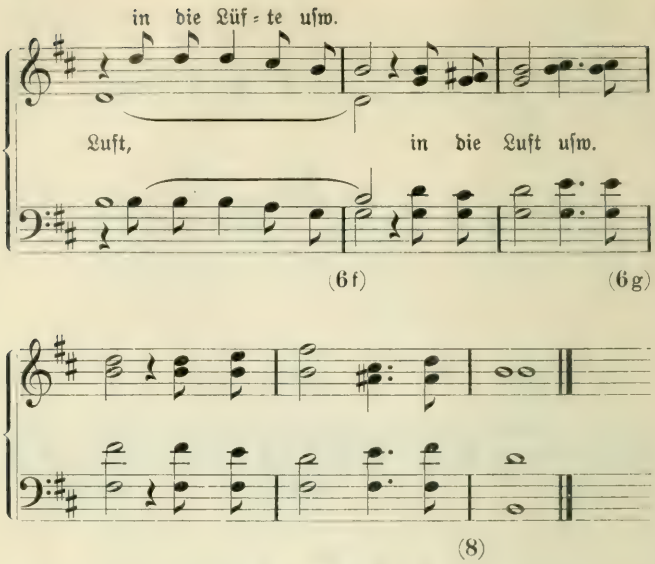
(6 a)


(ebenso)
In die Luft, in die

(6 b) (6 c) (6 d)


Luft, es wiehern die Ros=se
es wiehern die Ros=se in die Luft, in die

(6 e)



Diese Beispiele mögen genügen, vorerst uns zu weiteren freien Gestaltungen Mut zu machen; das angeregte Interesse wird aber sich mit den hier abgedruckten nicht genügen lassen, sondern weiter an der Quelle, in den Werken der Meister schöpfen.

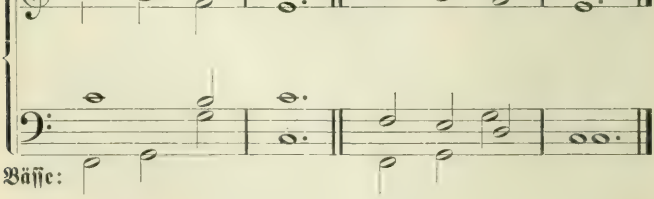
Wir müssen nun noch einige Bemerkungen über Textunterlegung machen, für Fälle, wo die Stimmen nicht streng zusammen gehen, sondern bald mehr, bald minder auseinanderkommen. Im allgemeinen ist es selbstverständlich vorzuziehen, daß die Stimmen dieselben Worte gleichzeitig vortragen, weil diese dann am sichersten verstanden werden; andererseits ist aber gelegentlich ein sukzessives Bringen derselben Worte von stark steigernder Wirkung, besonders wenn die Einsätze so geordnet sind, daß jede neue Stimme bemerkbar hervortritt; man wird dann meist von der einzelnen Stimme nur die Anfangsworte auffassen und nur bei der letzten den Sinn zu

Ende verfolgen. Am heikelsten ist es, fortgesetzt in mehreren Stimmen die Textworte um ein geringes (wenige Silben) gegeneinander zu verschieben; vielmehr läßt man lieber die Stimmen, die vorausgegangen sind, nachher verlangsamen, so daß sie sich mit den übrigen zu den letzten Worten der einzelnen Abschnitte wieder zusammenfinden, oder man gibt ihnen einzelne lange Noten, anstatt sie mit dem Texte weitergehen oder den vorgetragenen wiederholen zu lassen. Es sind das wieder Gesichtspunkte von prinzipieller Bedeutung, die man sich jedenfalls klar zu machen und einzuprägen hat. Das Studium der Chorlieder-Literatur ergibt eine Menge interessanter Einzelbeobachtungen, die wir nur summarisch andeuten können. So wird z. B. in den später einsetzenden Stimmen häufig ein Teil des Textes unterdrückt, wobei gelegentlich auch kleine Geschmacklosigkeiten mit unterlaufen, vor denen zu warnen ist (man halte als Grundsatz fest, daß die einzelne Stimme keine unvollständigen Sätze bringen darf; die einzelne Stimme soll selbst im schlichten Chorlied als Individuum behandelt werden, nicht aber nach Art der berühmten alten russischen Hörnermusik gelegentlich mit zusammenhangslosen Brocken einfallen, die nur aus dem Ganzen verständlich sind); natürlich ist aber nichts dagegen einzuwenden, daß einzelne entbehrliche Worte, besonders aber Wiederholungen von Textteilen, die das Metrum bedingt, in der einzelnen Stimme fehlen. Ich möchte sogar sagen, daß solche Wiederholungen im Gedicht auf die Verteilung an mehrere Stimmen hindrängen. Dennoch wird man bei sukzessiven Stimmeinsätzen oft finden, daß die beginnende Stimme Wiederholungen macht, die der Dichter nicht gemacht hat: findet sie sich dadurch mit den anderen Stimmen zusammen, so ist das gewiß gutzuheißen, doch ist jedenfalls achtzugeben, daß die Wiederholung nicht in der einzelnen Stimme komisch wirkt.

3. Aufgabe. Ausarbeitung der in Aufgabe 1 und 2 entwickelten Melodien zu schlichten oder doch nur ein-

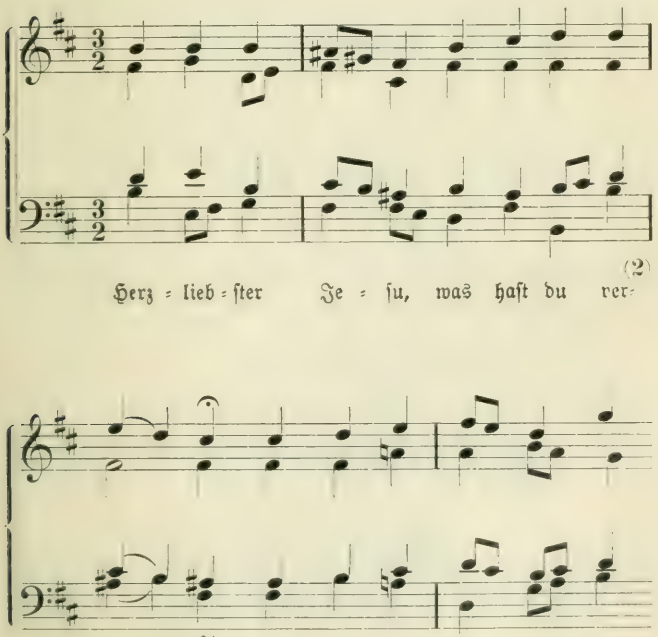
fachere Komplikationen enthaltenden Chorliedern zunächst für gemischten Chor, dann auch für Männerchor (es sei dazu nochmals gewarnt vor dem Streben nach Besonderheiten; das Chorlied will eben schlicht sein und Abweichungen von der schlichten Faktur müssen sich in jedem Falle besonders motivieren).

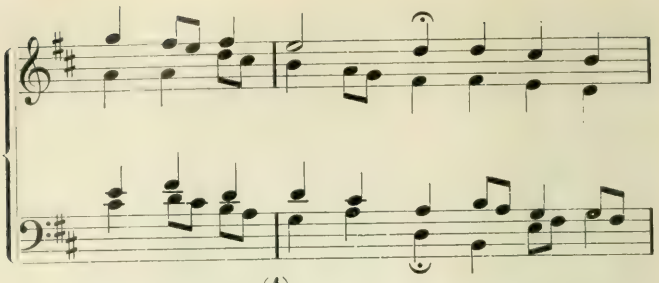
Bezüglich des Satzes für vier Männerstimmen ist nur einiges wenige Ergänzende zu bemerken. Der Umfang der Männerstimmen ist aus dem S. 48 Gesagten bekannt. Man vergesse aber nicht, daß man den ersten Tenor nicht fortgesetzt in den höchsten Lagen und den zweiten Baß nicht fortgesetzt in den tiefsten Lagen beschäftigen kann; lieber nutze man daher fleißig die enge Lage der Harmonie aus und lasse nur gelegentlich und zu besonderer Wirkung die Stimmen weit auseinandertreten. Der erste Baß wird, da er mehr Mark und Glanz hat als der zweite Tenor, gelegentlich mit Glück über den zweiten Tenor treten, d. h. man kann die beiden Tenöre und die beiden Bässe gelegentlich gekreuzt setzen, etwa so, wie man die vier Hörner behandelt (Katechismus der Instrumentation S. 62). Den zweiten Baß kann man gelegentlich in die Lage der anderen Stimmen hineinschlagen lassen, besonders bei Schlüssen, wo er durch den Quintschritt abwärts leicht wieder in seine Normallage kommen kann:



Übrigens ist die Beschränkung dieser Arbeiten auf weltliche Lieder keineswegs nötig; nur Rücksichten der

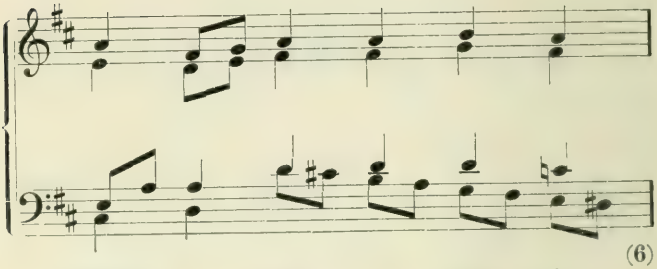
Pietät können den Lehrer bewegen, den Schüler an die Komposition geistlicher Texte nicht zu früh herantreten zu lassen; an sich gehört die Choralkomposition (die Komposition geistlicher Liedertexte) durchaus hierher, und es liegt — den nötigen Ernst des Schülers vorausgesetzt — kein Grund vor, ihn an der Abfassung guter Chorsätze zu bekannten Choralmelodien zu hindern. Als leuchtende Vorbilder seien ihm die Choralsätze J. S. Bachs empfohlen (vgl. die Sammlung derselben von L. Erk in der Edition Peters). Ein Beispiel finde hier Platz (aus der Matthäus-Passion, von Bach merkwürdigerweise im zweiteiligen ($^4/_4$-)Takt notiert):





(4)

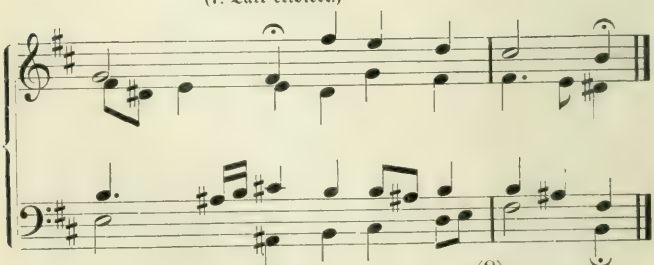
teil hat ge = ſpro = chen? Was iſt die



(6)

Schuld? in was für Miſ = ſe =

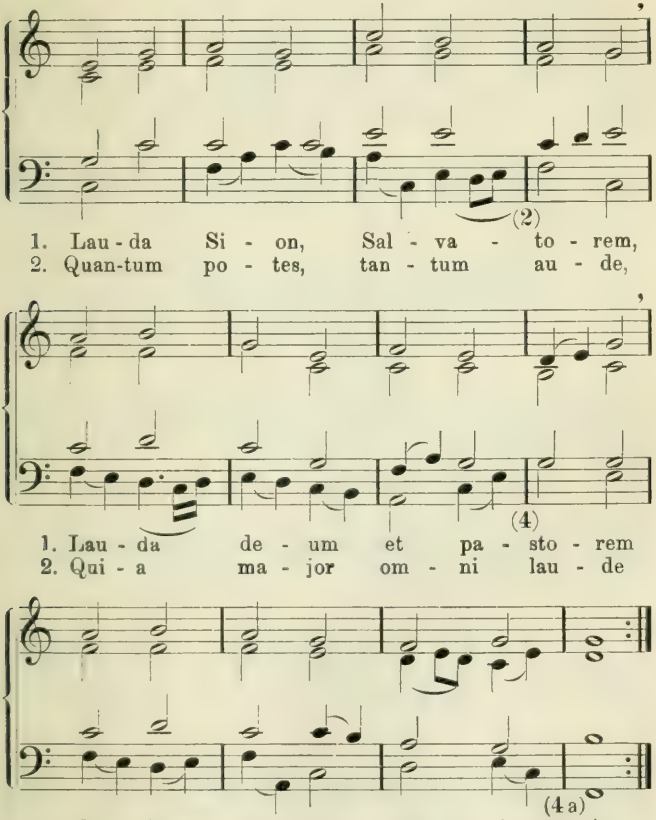
(7. Takt elidiert.)



(8)

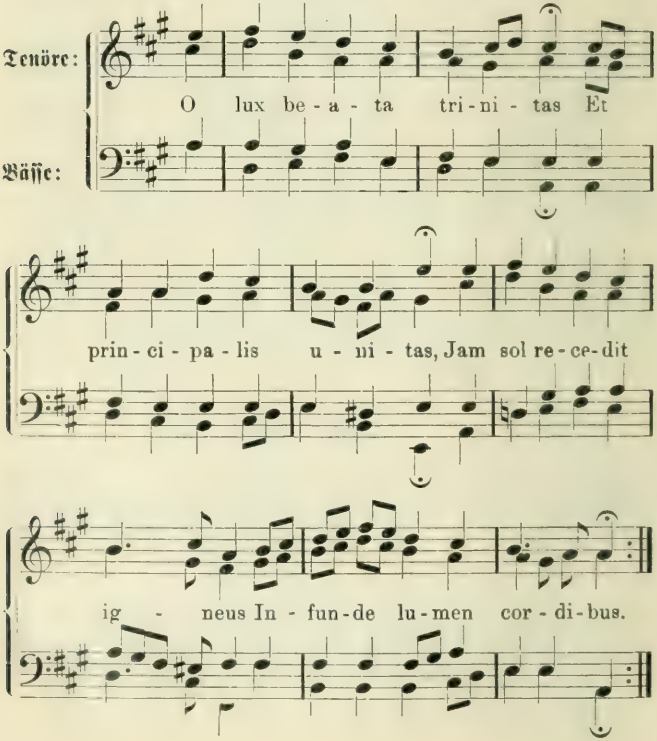
ta = ten Biſt du ge = ra = ten?

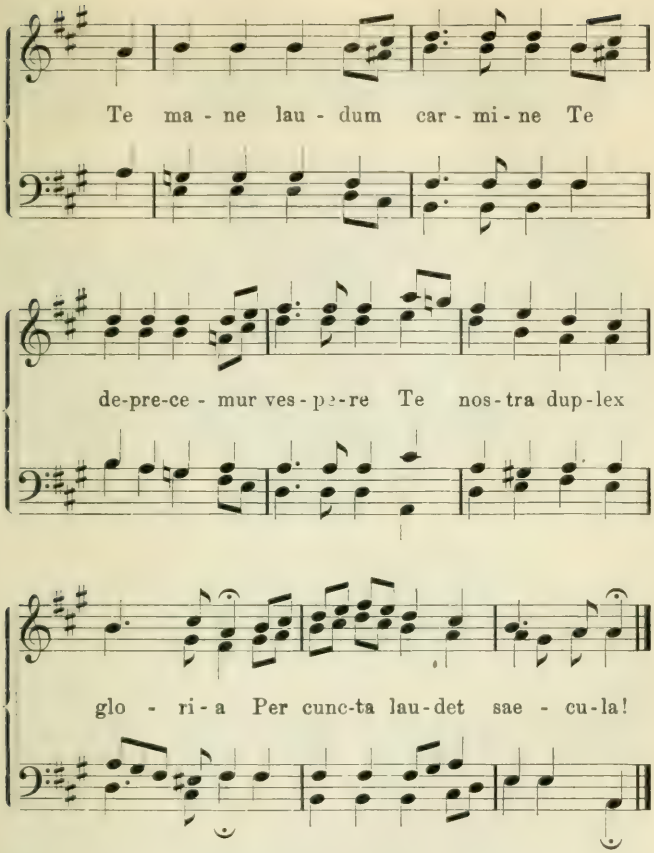
Wie der Choral, gehört aber auch der gereimte oder auch nur gemessene Hymnus hierher, sowie die demselben nachgebildeten Sequenzen; so ist z. B. die kirchliche Melodie der Fronleichnamssequenz (Lauda Sion) durchaus den entwickelten Grundsätzen entsprechend angelegt und für schlichte mehrstimmige Bearbeitung geeignet:



Auch die Texte Dies irae und Stabat mater können in solch einfacher Weise bearbeitet werden, sei es, daß man die kirchliche Melodie harmonisiert, oder aber selbst die ganze musikalische Ausgestaltung neu erfindet. Auch die Hymnen: „O lux beata trinitas“ „Lucis creator optime“, „Te lucis ante terminum“, „Salve regina coelorum“ „Audi benigne conditor“ „Veni creator spiritus“ u. a. seien für Arbeiten dieser Art in Erinnerung gebracht.

Mendelssohn hat in seinem Vespergesang (Op. 121) für Männerstimmen mit Cello und Baß den Hymnus: „O lux beata trinitas“ in folgender Weise gesetzt (Cello und Baß mit dem 2. Chorbaß unisono):



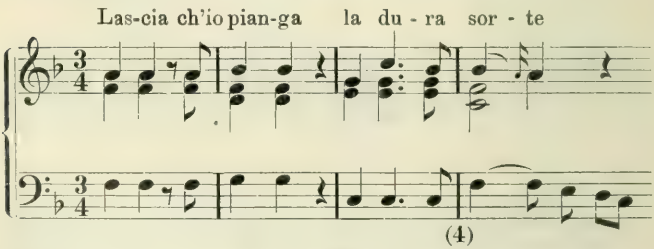

Te ma - ne lau - dum car - mi - ne Te
de-pre-ce - mur ves - pe-re Te nos - tra dup - lex
glo - ri - a Per cunc-ta lau-det sae - cu-la!

2. Kapitel.

Das Lied mit Instrumentalbegleitung.

§ 8. Verwandlung des harmonischen Satzes in eine freiere Begleitung.

Wenn der vierstimmige Satz Note gegen Note der bequemste, weil am vollständigsten die Harmonie mit einfachen Mitteln klarlegende ist, so ist wohl begreiflich, daß derselbe auch da herangezogen wird, wo die Melodie nicht durch Singstimmen, sondern durch Instrumente gestützt wird. Ein Lied, das in solcher Weise eine instrumentale vierstimmige Begleitung erhält, die in der Regel auch die Melodie, wenigstens in ihren Hauptmomenten mit begreift, steht der einfachsten Form des Chorliedes sehr nahe, z. B. Händels Arie der Armida:

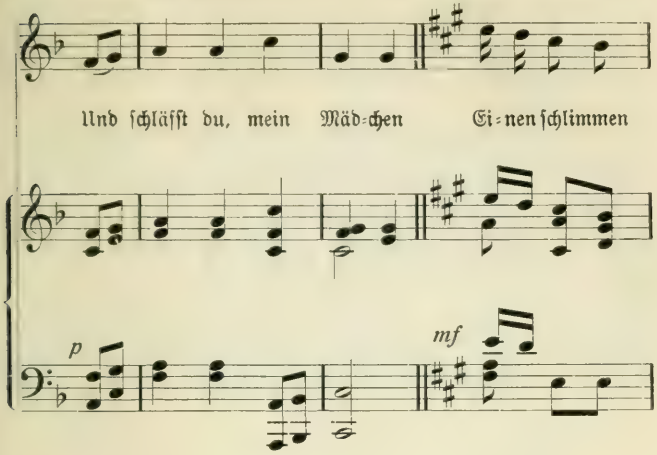


(4)

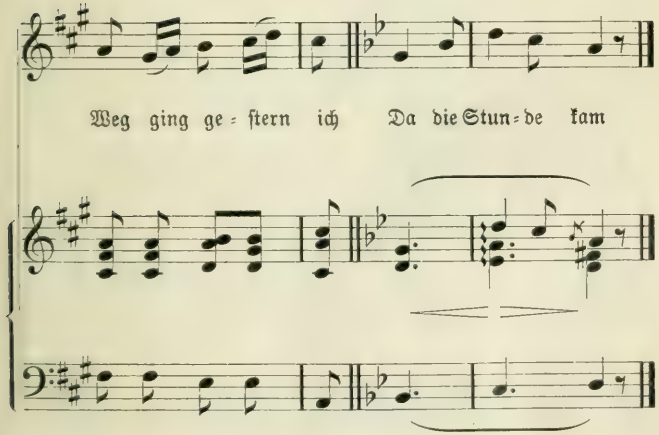
die ähnlich bis zu Ende weiter geht. Die Überbrückung der Halbsatzscheide durch den weitergehenden Baß ist uns schon vom Chorlied her geläufig, kann also kaum als spezifisch instrumental erscheinen.

Eine große Zahl von Liedern ist in solcher Weise einfach vierstimmig gesetzt, so daß es nur ganz geringfügiger Veränderungen bedürfte, dieselben in Chorlieder schlichtester Faktur umzuwandeln. Ich gebe nur noch ein paar Anfänge:

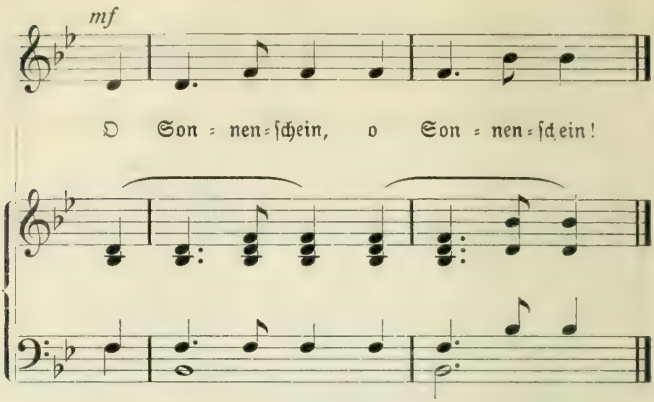
Ad. Jensen, Op. 21. III. **R. Franz**, Op. 1. I.



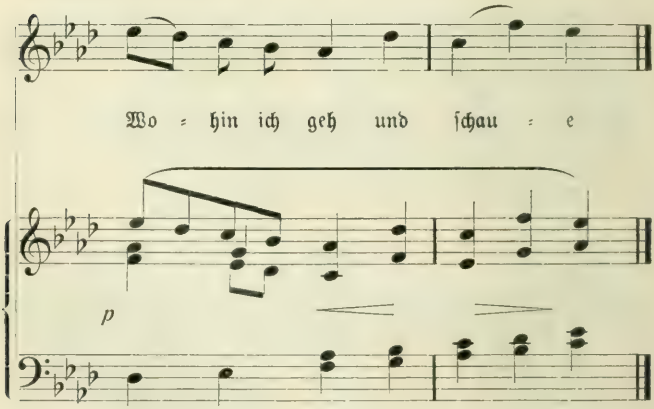
Derselbe, Op. 7. III.



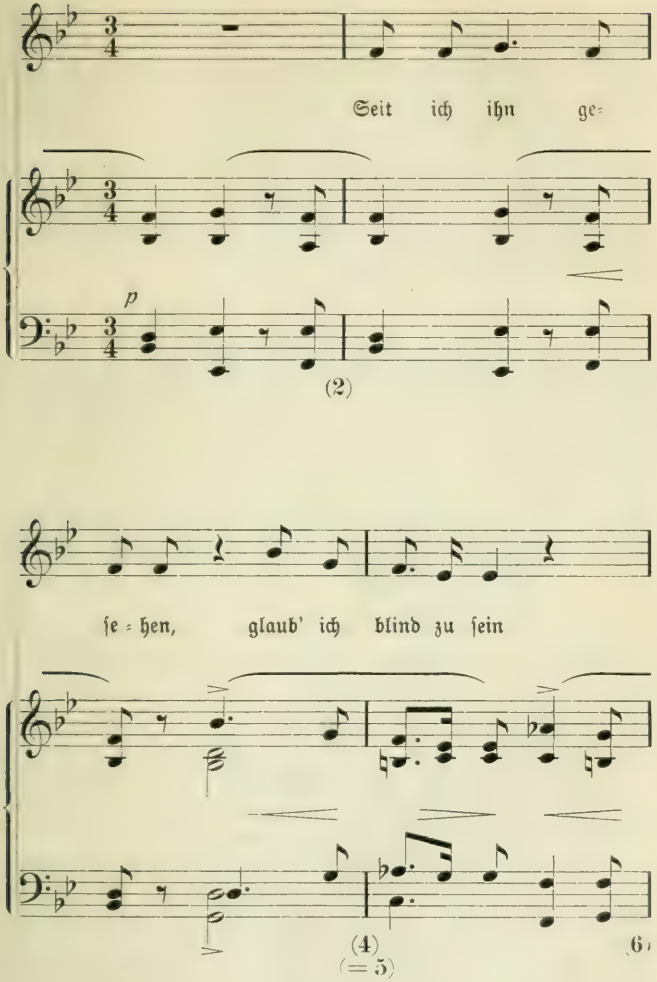
Schumann, „An den Sonnenschein".



R. Franz, Op. 10. IV.

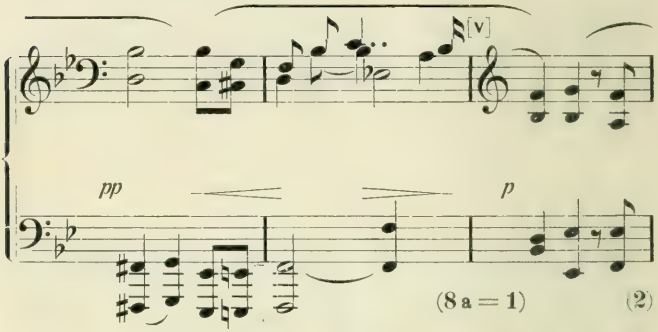


Kaum merklich weiter geht Schumann in „Seit ich ihn gesehen" (Frauenliebe und -Leben):



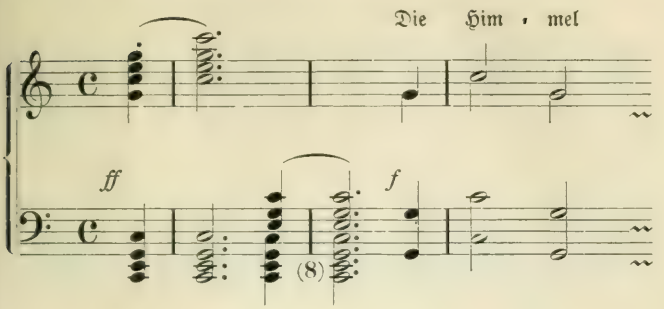
Durch das ganze Lied schmiegt sich die Begleitung in solcher Weise harmonisch der Melodie an; man beachte

aber, daß der vom Instrument vorgespielte Takt im Aufbau der Periode mitzählt, ja daß sogar das synkopische Wiederergreifen desselben Motivs nach dem Schluß des Halbsatzes (4. Takt) auch für den Nachsatz eine ähnliche Auffassung bedingt, durch welche der Ausfall des 5. Taktes fast ganz unmerklich wird. Nach Schluß der zweiten Periode (Mitte des Liedes) macht das Instrument eine zweitaktige Schlußbestätigung, deren Schlußtakt aber wieder zum Anfangstakt (8 a = 1) zurückgedeutet wird:

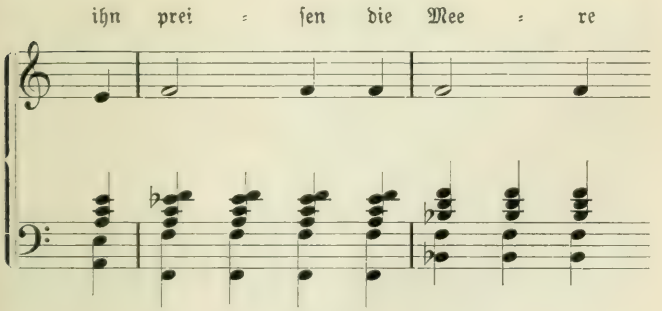


Derselbe Schlußanhang kehrt am Ende des Liedes wieder, auch mit der Umdeutung, die aber, da die Singstimme nicht nochmals beginnt, nur in einen neuen Schlußanhang mündet (8 = 5). So haben wir in diesen wenigen Takten Instrumentalspiel ohne Gesang die einfachste Form eines Vor-, Zwischen- und Nachspieles, ein **Ritornell** vor uns.

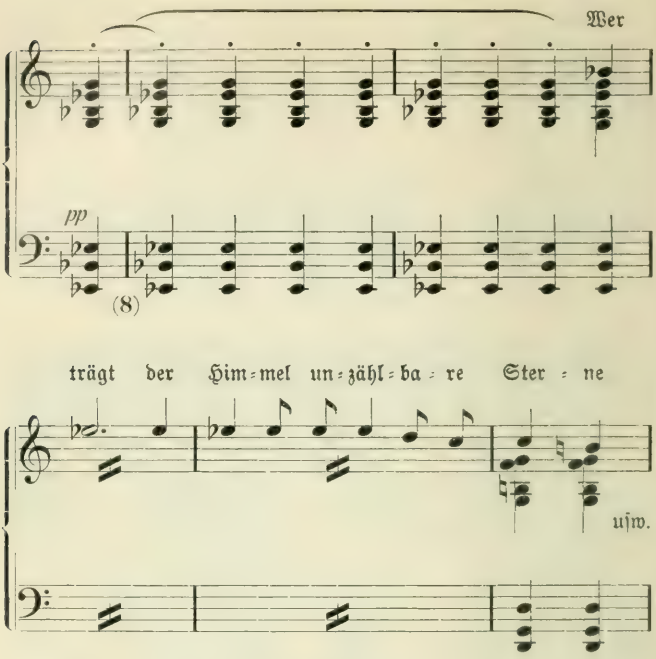
Noch weniger selbständig ist die Instrumentalbegleitung von Beethovens „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre", wenigstens in der ersten Strophe und in der zweiten Hälfte der zweiten, in denen sie teils unisono mit der Singstimme geht, teils sich vollständig chormäßig vierstimmig auseinandersetzt (mit Oktavverdoppelung im Baß). Als Vorspiel dienen nur ein paar kräftige tonische Akkorde:



Aber schon die zweite Periode (die zweite Hälfte der ersten Strophe) gibt uns ein Beispiel der rhythmischen Emanzipation der Begleitung von der Gesangsmelodie, sofern die Begleitung im 3.—5. Takt in gleichen Vierteln weitergeht, also gegenüber der gehaltenen Singstimme lebendiger wird (doch nur mittels wiederholter Angabe der Akkorde, nicht kontrapunktisch):

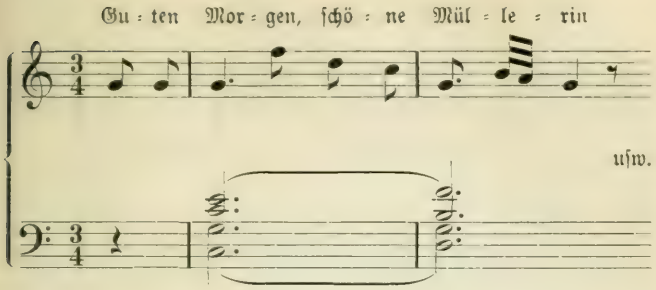


Dieses Mittel wird dann für die dritte Periode (1. Hälfte der zweiten Strophe) durchweg angewandt, und zwar spielt das Klavier zwei Takte lang den frappierend nach dem Abschluß in G moll einsetzenden Es dur-Akkord vor (pp, an das „such' ihn überm Sternenzelt" der Neunten Symphonie gemahnend):

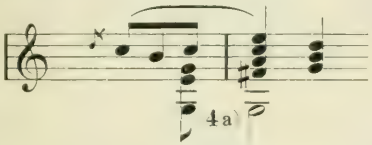


Die letzte — der ersten nachgebildete — Periode, durch einen einzigen Takt Überleitung (g^T—g^T Generalauftakt), eingeführt, macht in der Melodie einen Schluß auf der Terz, der einen neuen Nachsatz bedingt, in welchem bestimmt zur Tonika geschlossen wird. Als Nachspiel folgen dann wieder die zwei Takte des Anfangs.

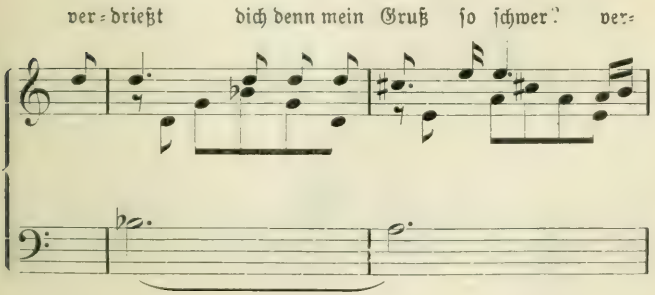
Weitere Wege mag uns Schuberts „Morgengruß" weisen. Das Klavier spielt vier Takte vor, von denen die beiden ersten den Anfang der Liedmelodie geben, während Takt 3—4 einen schnellen Ganzschluß machen. Die Begleitung der ersten Hälfte ist noch einfacher als in allen bisher betrachteten Fällen, sofern das Klavier nur den harmonischen Gehalt der ersten 6 Takte (1—2, 1a—2a, 3—4) in langen Noten gibt:

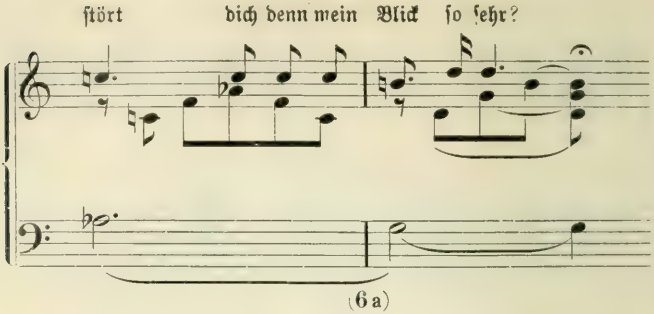


Der vierte Takt (in welchem die Begleitung sich schon etwas der Singstimme im Rhythmus anschmiegt) wird dann vom Klavier wiederholt:



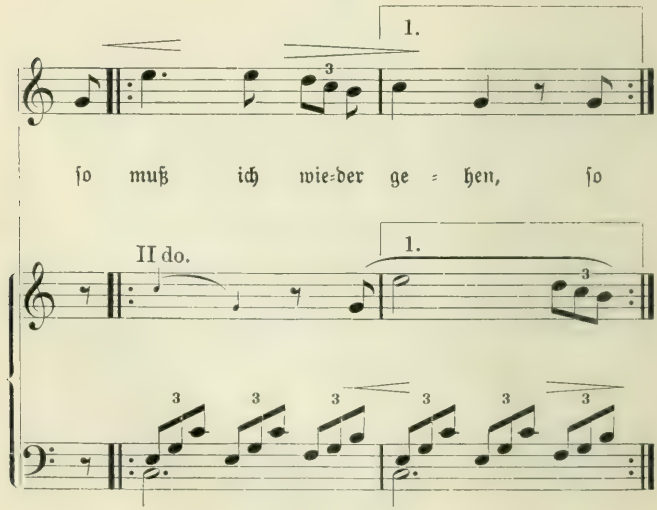
und nun (im Nachsatz — das ganze Lied ist nur e i n e Periode mit großen Weitungen) geht das Klavier in Akkordbrechung statt der gehaltenen Akkorde über:



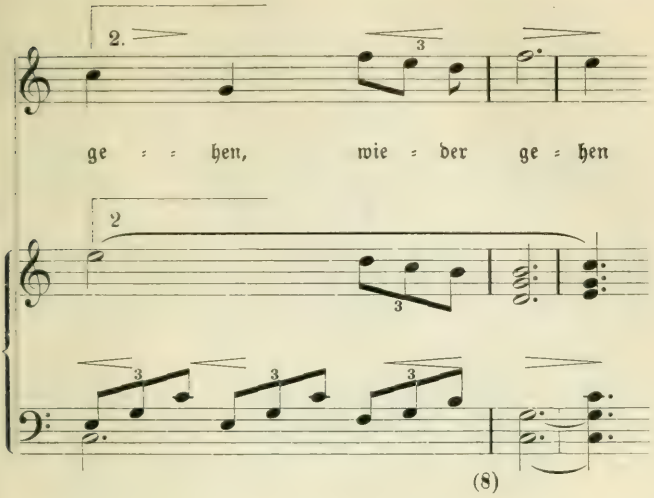


(6a)

und die letzte Gruppe legt die Akkordfiguration in die linke Hand, um für die rechte Raum für eine Imitation der Singstimme zu gewinnen, durch welche die beiden Schlußbestätigungen (7a—8a, 8b) der Singstimme gefällig vermittelt werden.



(8)



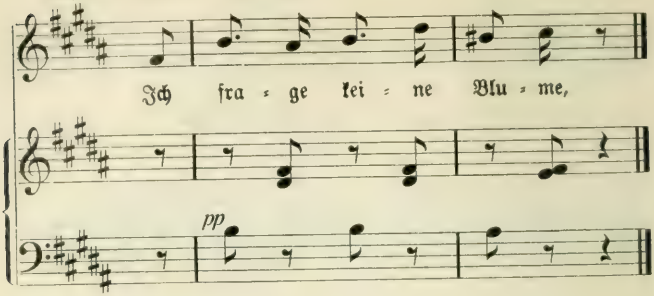
Eine Wiederholung des letzten Schlusses durchs Klavier in der tieferen Oktave schließt das Ganze ab. Die Imitation des Klaviers macht eigentlich sogar den 8. Takt wieder zum 7., ebenso die Wiederholung in der Singstimme, sodaß fortgesetzt Umdeutungen stattfinden:

Gesang: 7—8; 7b—8b; 8c—9.
Begleitung: 7a—8a; 7c—8c—9; 8d—9.

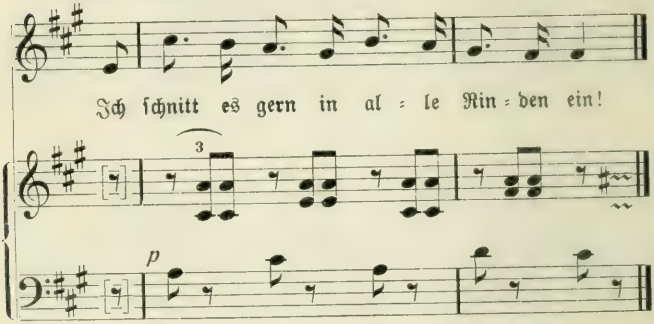
Gerade diese Ineinanderschiebungen bewirken die natürliche Vermittelung der Wiederholungen in der Singstimme.

Die nur aus Akkordrepetition oder Akkordbrechung bestehende Begleitung kann natürlich sehr vielerlei Gestalten annehmen, jenachdem der Charakter des Liedes ruhigere Bewegung verlangt oder lebhaftere Figuration gestattet. Einige Beispiele mögen das belegen:

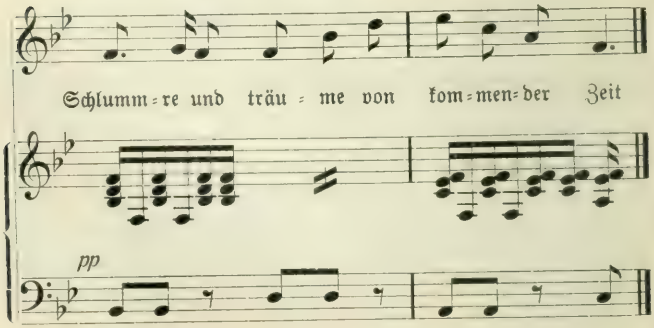
Schubert, „Der Neugierige".



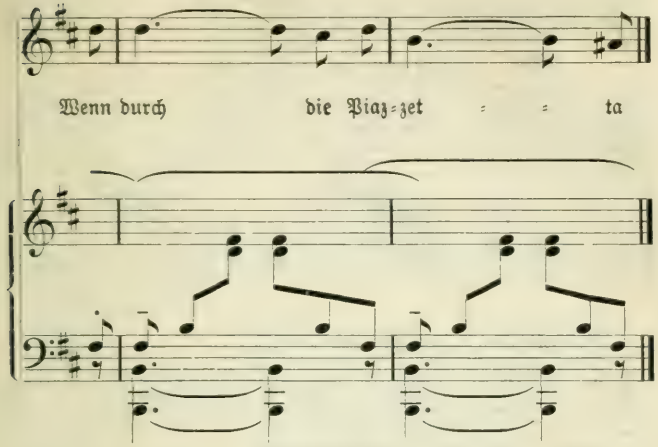
Derselbe, „Ungeduld".



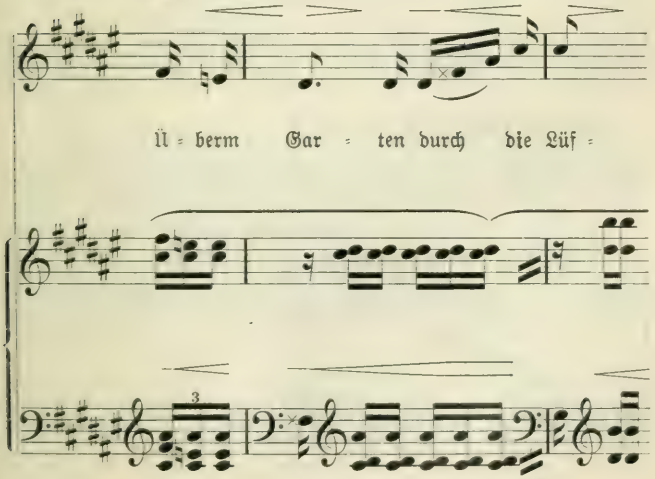
Mendelssohn, „Bei der Wiege".



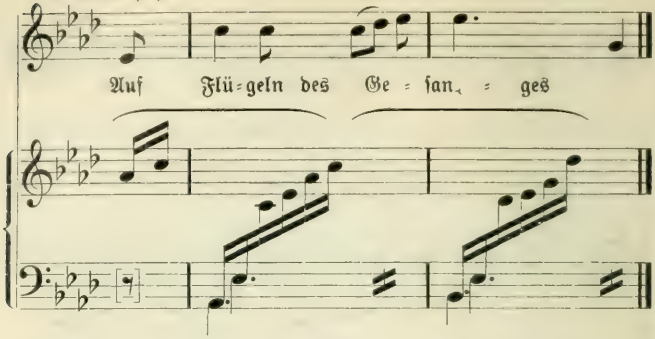
Mendelssohn, „Gondellied".



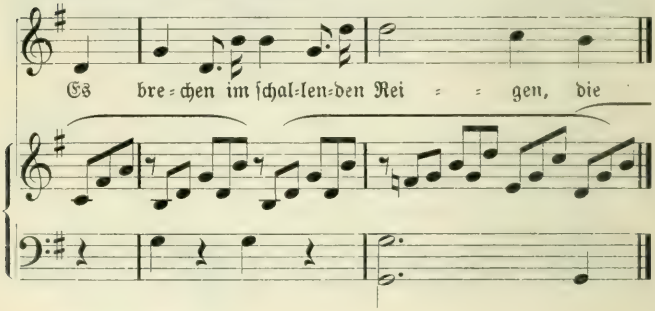
Schumann, „Frühlingsnacht".



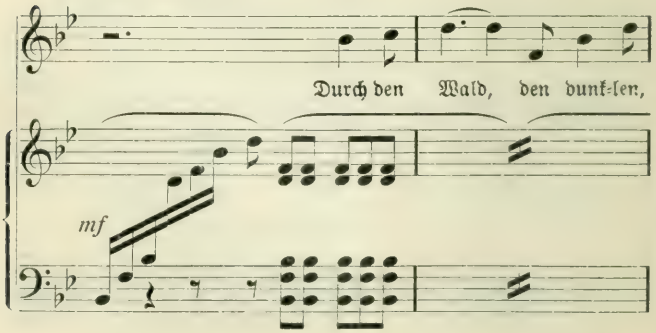
Mendelssohn.

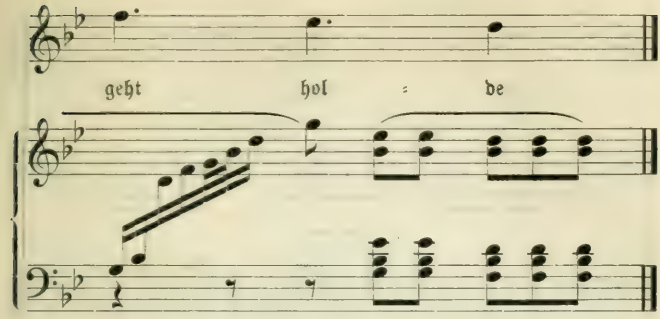


Mendelssohn, „Frühlingslied".

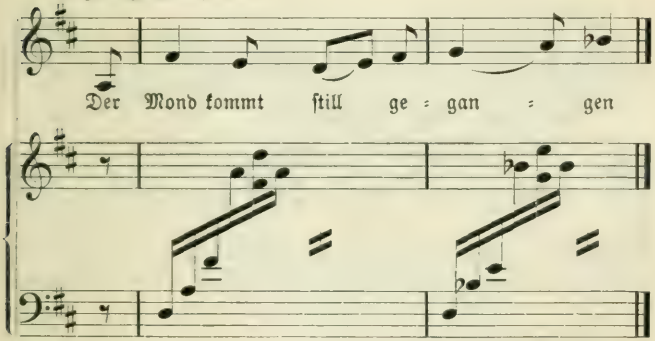


Mendelssohn, dgl.

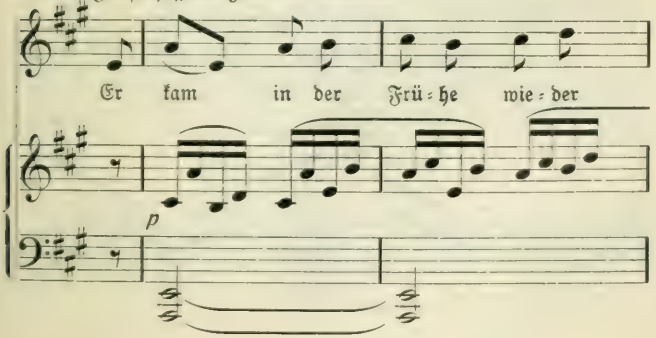


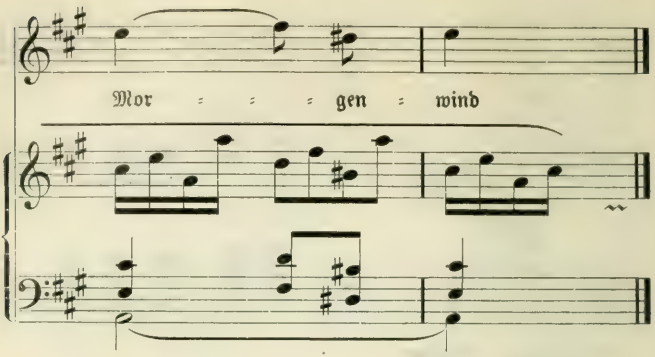


R. Franz, „Nachtlied".

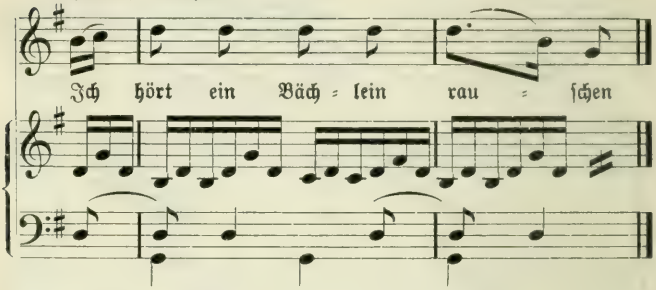


Ad. Jensen, „Morgens am Brunnen".

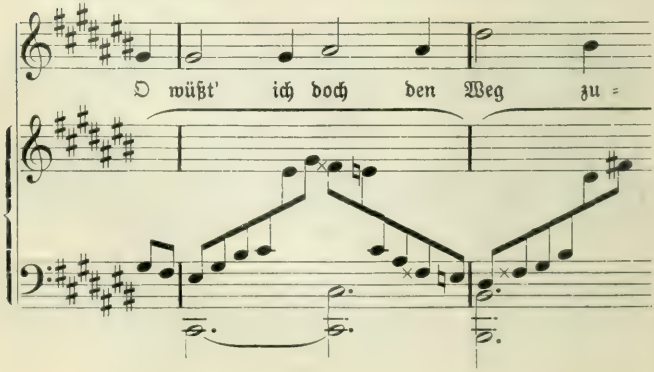




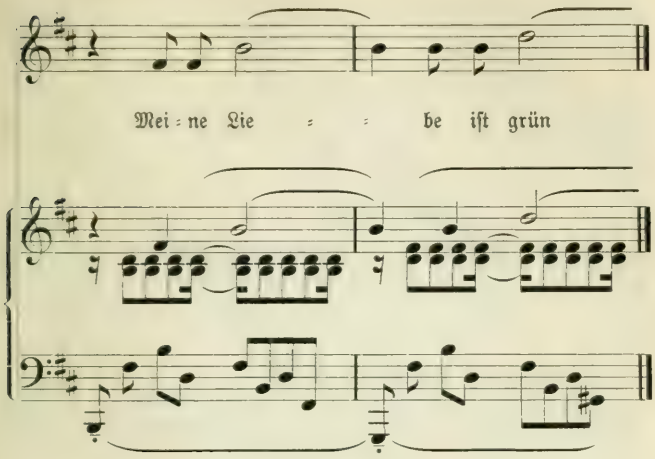
Schubert, „Wohin".



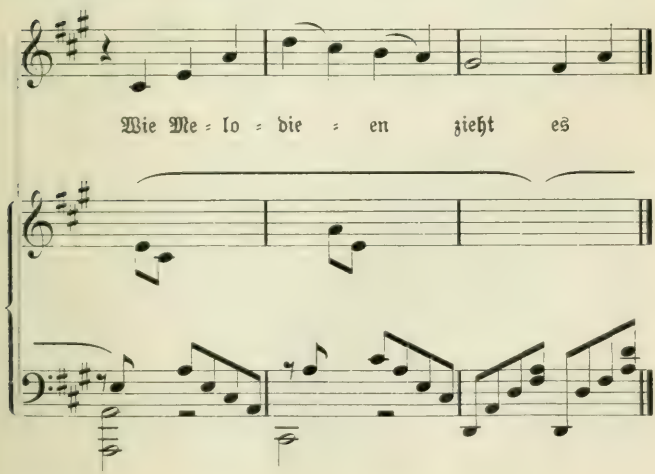
Brahms, „Heimweh".



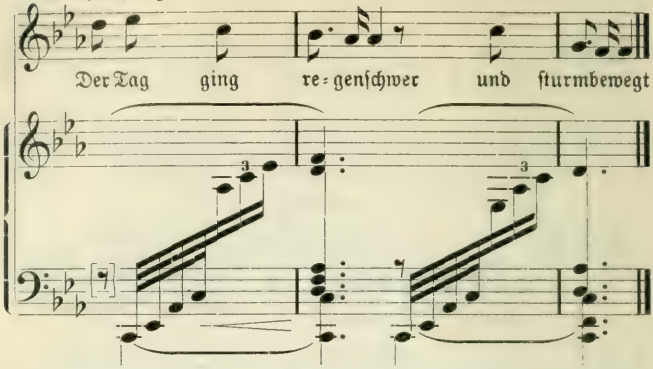
Brahms, Op. 63. II. 1.



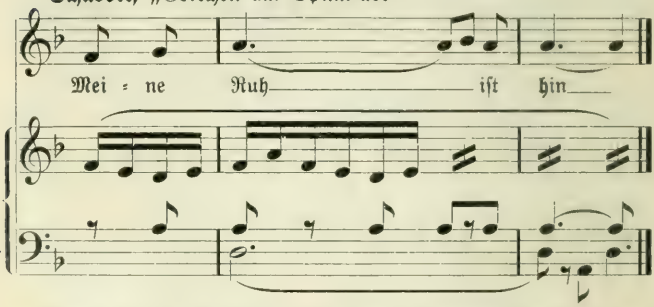
Brahms, Op. 105. 1.



Brahms, Op. 105. 4.



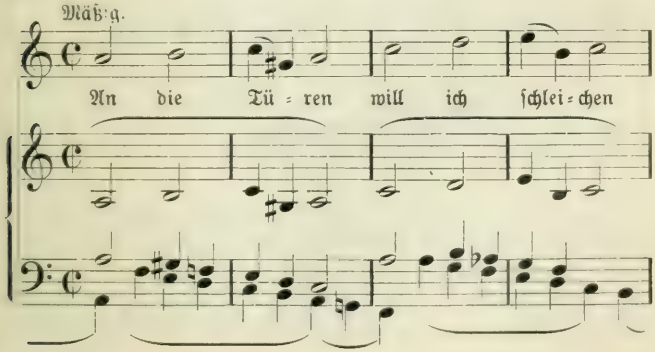
Schubert, „Gretchen am Spinnrade".



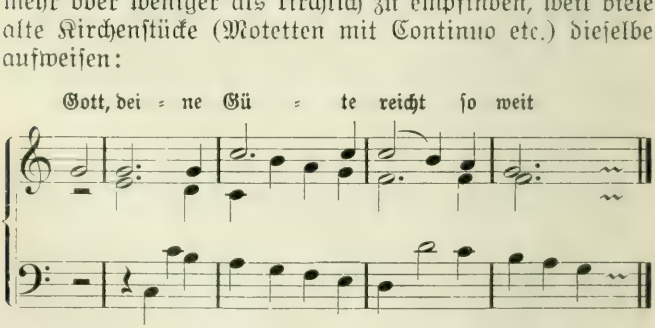
Diese kleine Auslese weist schon ziemlich deutlich auf, wie die rhythmische Behandlung einer rein harmonisch konzipierten Begleitung der Charakteristik dienen kann. Ich will nicht versuchen, hier eine Art Statistik der Mittel der Tonmalerei anzubahnen oder auch nur in Hauptzügen anzudeuten, wie der junge Komponist dieselbe handhaben solle: mit solchen Rezepten wäre niemandem gedient. Es muß genügen, die Mannigfaltigkeit der Mittel durch eine Anzahl verschiedenartiger Beispiele ahnen zu lassen, um dadurch vor Einseitigkeit und Schablone zu warnen und zur selbständigen Produktion neuer Varianten anzuregen. Nur darauf sei noch spe-

ziell hingewiesen, daß es nicht notwendig ist, eine Form der Figuration durch ein ganzes Lied festzuhalten (was aber oft genug durch die größten Meister geschehen ist), und erst recht nicht ratsam, ein kleines Stimmungsbild durch Häufung verschiedener Mittel buntscheckig zu malen. Gewiß ist es erstrebenswert, daß der Ideengehalt des Gedichts auch in einzelnen Nebenzügen zur Geltung komme; aber dazu bedarf es in der Regel nicht starker Kontraste und heterogener melodischen, harmonischen und rhythmischen Elemente, sondern die größte Kunst wird sein, durch leichte Nüanzierung der einmal gewählten dasselbe zu erreichen. Man studiere mit eingehender Sorgfalt, wie die Meister aus der direkt an den vierstimmigen harmonischen Satz anlehnenden ruhigen Stützung der Singstimme gelegentlich zu leichten Akkordbrechungen und Repetitionen übergehen oder umgekehrt und damit die größten Wirkungen erzielen (vgl. z. B. die beiden „Wanderers Nachtlieder" Schuberts).

Seltener als die akkordische ist für das eigentliche Lied die kontrapunktische Begleitung, d. h. eine Begleitung, welche eine oder mehrere Stimmen gegenüber der Melodie so selbstständig macht, daß sie als besondere Faktoren hervortreten. Ein hübsches Beispiel dafür ist Schuberts „An die Türen will ich schleichen":

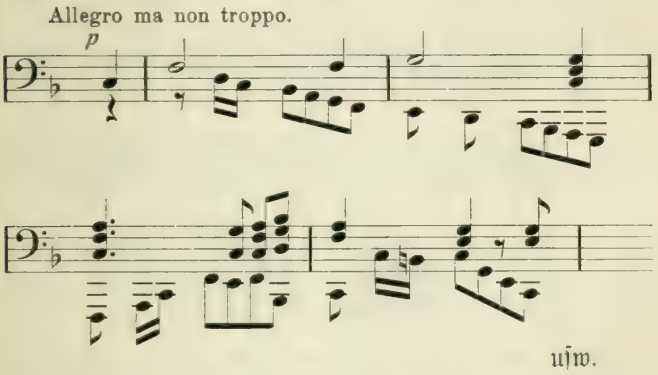


Der Eindruck, daß die Baßstimme eine sogenannte „gehende" ist (eine Manier, die besonders zur Zeit Bachs und Händels im Schwange war), kommt daher, daß die Melodie sich nicht in Vierteln, sondern in Halben bewegt (𝅗𝅥) ; der Baß hat also tatsächlich doppelte Bewegung. Das Beispiel steht daher in starkem Kontrast zu dem oben (S. 79) ebenfalls als typisch mitgeteilten Schubertschen („Guten Morgen, schöne Müllerin"), in welchem die Begleitung nur in gehaltenen Akkorden einen harmonischen Untergrund abgibt, auf dem die Melodie sich in kürzeren Werten bewegt. Dies beides sind die stärksten Abweichungen von dem Satz Note gegen Note, den wir als Ausgangspunkt annahmen. Im vorliegenden Falle ist damit ein feiner charakteristischer Effekt erzielt: der von Tür zu Tür schleichende Harfner ist in der gleichmäßig weiter wandelnden Baßstimme personifiziert. Ein anderer Gesichtspunkt führt wohl Beethoven in dem Gellert'schen „Bitten" zu einer ähnlichen Schreibweise, nämlich der Umstand, daß wir uns gewöhnt haben, solche kontrapunktische Baßführungen mehr oder weniger als kirchlich zu empfinden, weil viele alte Kirchenstücke (Motetten mit Continuo etc.) dieselbe aufweisen:

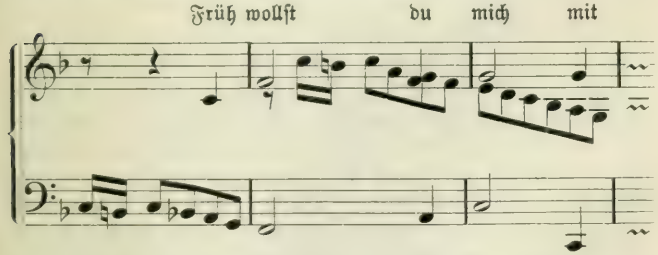


Auch das „Bußlied" („An dir allein, o Herr"), dessen drei erste Strophen chormäßig Note gegen Note gesetzt sind (nur die erste Hälfte der zweiten Strophe [„Dir ist mein Flehn"] mit ganzen Taktnoten im Baß und Akkordrepetitionen in Achteln in den Mittelstimmen),

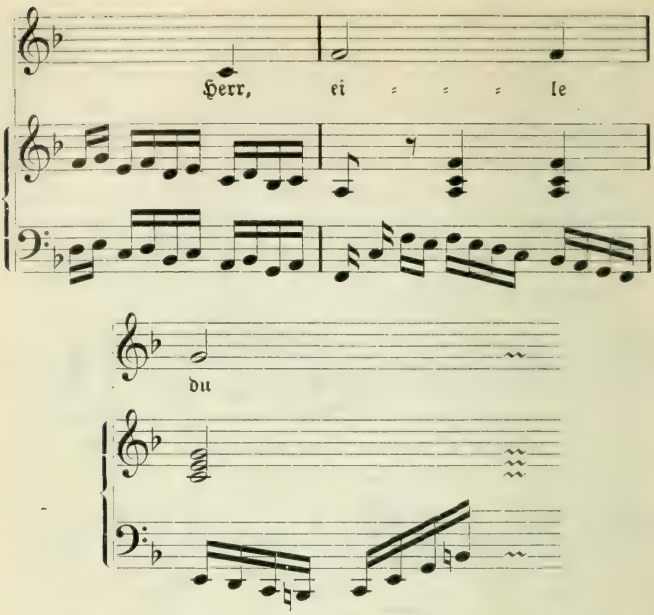
ist in seiner zweiten Hälfte („Früh wollst du mich mit deiner Gnade füllen") mehr kontrapunktisch begleitet. Die Melodie ist dabei übrigens die der ersten Strophe und die Begleit-Stimmen gehen wiederholt in die Setzweise des Anfangs über (Note gegen Note bis auf eine, die die lebhaftere kontrapunktische Bewegung durchführt.) Dieser Teil beginnt mit einem Instrumental-Zwischenspiel, das die veränderte Setzweise vorbereitet (die Oberstimme gibt die Hauptmelodie des Ganzen):



Die bewegtere Führung übernimmt bei Wiedereintritt der Singstimme die Oberstimme der Begleitung:

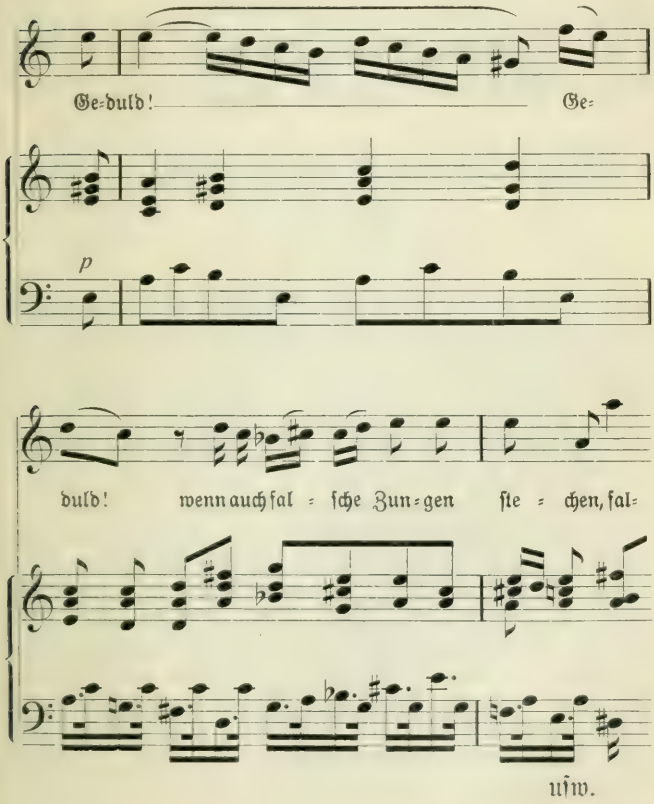


allmählich bildet sich vollständige Sechzehntel-Bedeutung heraus und die letzte Strophe beginnt folgendermaßen:

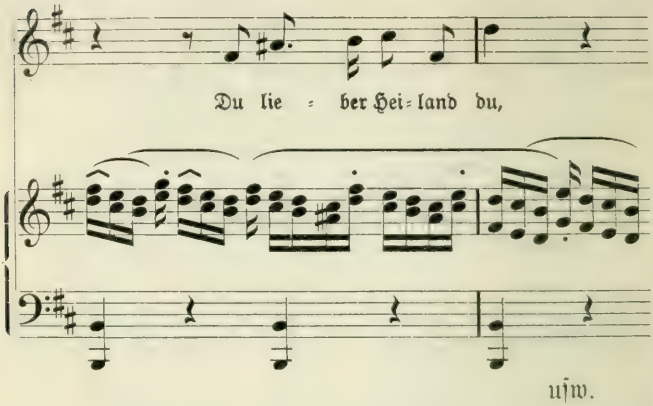


Man mache sich vollkommen klar, daß, wie bereits bemerkt, die eigenartige Wirkung der „kontrapunktischen" Behandlung der Begleitung darauf beruht, daß dieselbe sich dem Rhythmus der Singstimme nicht anschmiegt, sondern *starr und konsequent ihre eigene Bewegungsart verfolgt*; die Wirkung ist daher am frappantesten, wo die Begleitung eine gesteigerte Bewegung durchführt, kann aber auch durch das Gegenteil erzielt werden, wenn eine langsamer als die Singstimme fortschreitende Gegenstimme so angelegt ist, daß sie nicht nur die Harmonie fundiert, sondern vielmehr rein melodische Wege verfolgt, konsequent diatonische Schritte macht, auch wo dieselben harmoniefremde Töne berühren. Ja, selbst wenn Singstimme und Kontrapunkt sich überwiegend in gleichen Werten bewegen, ist diese Wirkung noch möglich, wenn die Be-

gleitstimme Pausen meidet und unentwegt weiter geht. Als Beispiel aus der Zeit des eigentlichen Continuo stehe hier ein Bruchstück der Tenor-Arie „Geduld, Geduld!" aus Bachs Matthäuspassion. Der durch Violoncell und Orgel repräsentierte Continuo geht fortgesetzt in Achtelbewegung, die nur abwechselnd schlicht und durch Auflösung in den Rhythmus verschärft ist:

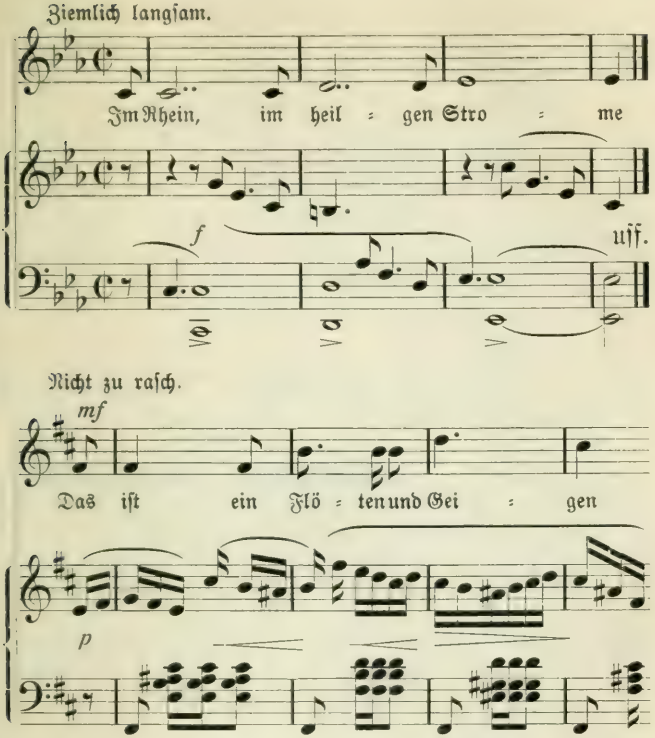


Häufig liegt solche kontrapunktische Begleitung aber auch in der Oberstimme, z. B. in der Alt-Arie „Du lieber Heiland du“ in der Matthäuspassion:



in welcher zwei Flöten bis zu Ende in Terzen und Sexten einen Sechzehntelkontrapunkt festhalten.

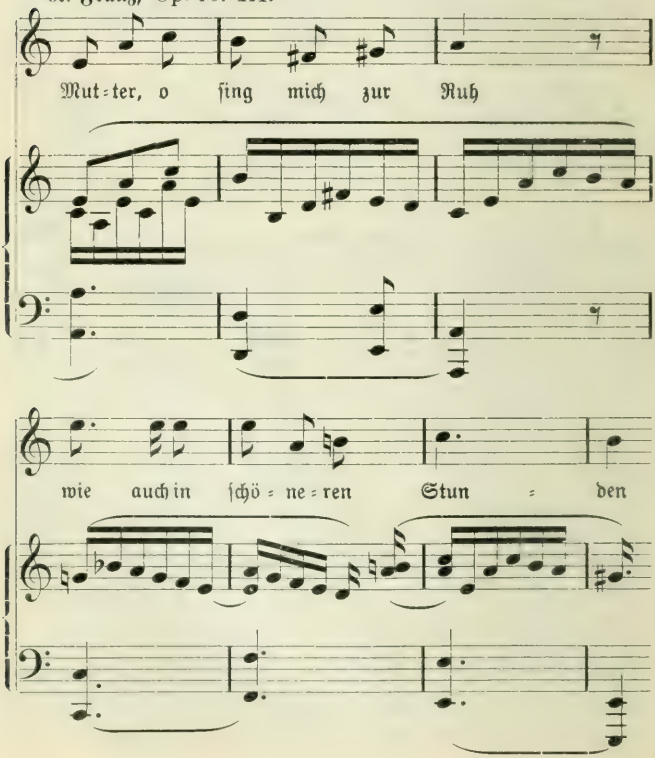
Schumann hat in zwei Liedern die kontrapunktische Begleitung mit ausgezeichneter Wirkung angewendet, nämlich in den beiden Heineschen: „Im Rhein, im heiligen Strome“ und „Das ist ein Flöten und Geigen“. Im ersteren strebte er damit die Wirkung der Altkirchlichkeit an und erzielte sie vollkommen; der starr festgehaltene punktierte Rhythmus wie auch die langen diatonisch fortschreitenden Baßtöne unterstützen in glücklichster Weise die Wirkung des Bildes des alten Köln mit seinem gewaltigen Dome. Das andere dagegen (mit kontrapunktierender Oberstimme) regt die Phantasie nach ganz anderer Richtung an und mag uns belehren, daß nicht nur die Alten kontrapunktieren durften und daß 'wir nicht notwendig antikisieren, wenn wir laufende Kontrapunkte schreiben! Hier sind die Anfänge:



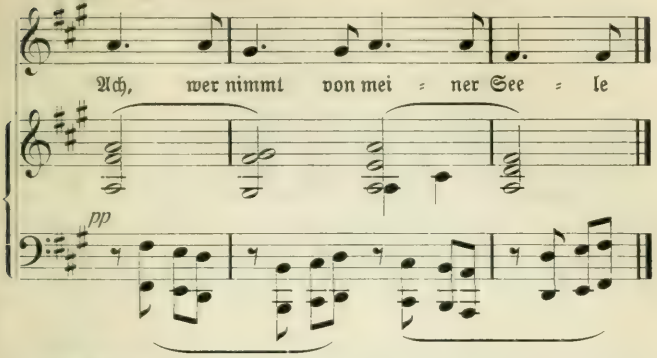
Schon diese Beispiele weisen uns aber darauf hin, daß die Begleitung des Kunstliedes sich weder auf die rein harmonische noch auf die kontrapunktische Setzmanier einseitig zu beschränken braucht, daß vielmehr eine ungezwungene Vermischung beider sich jederzeit bewirken läßt. Einen eigentlichen Gegensatz von Harmonie und Kontrapunkt gibt es ja überhaupt nur in den Köpfen mancher Theoretiker. Wodurch die Wirkung entsteht, welche man speziell kontrapunktisch nennt, habe ich oben aufgewiesen (wenn auch nur für die einfachsten Arten

der Verselbständigung von Begleitstimmen; mit den komplizierten können wir uns erst später beschäftigen): *rhythmische und melodische Emanzipation der Begleitung von der Singmelodie ist jederzeit Kontrapunkt* selbst im Sinne der Schultheorie (auch ohne Nachahmungen). Unsere mitgeteilten Beispiele sind reich an rhythmischen Formen der Loslösung der Begleitung; wir stellen ihnen nun noch einige zur Seite, in denen die Begleitung mehr die Skalenform für die Figuration wählt:

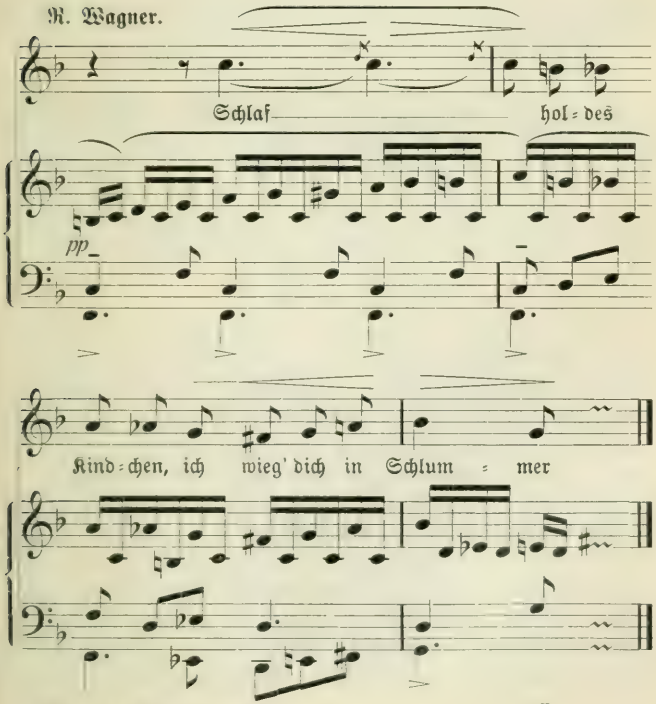
R. Franz, Op. 10. III.



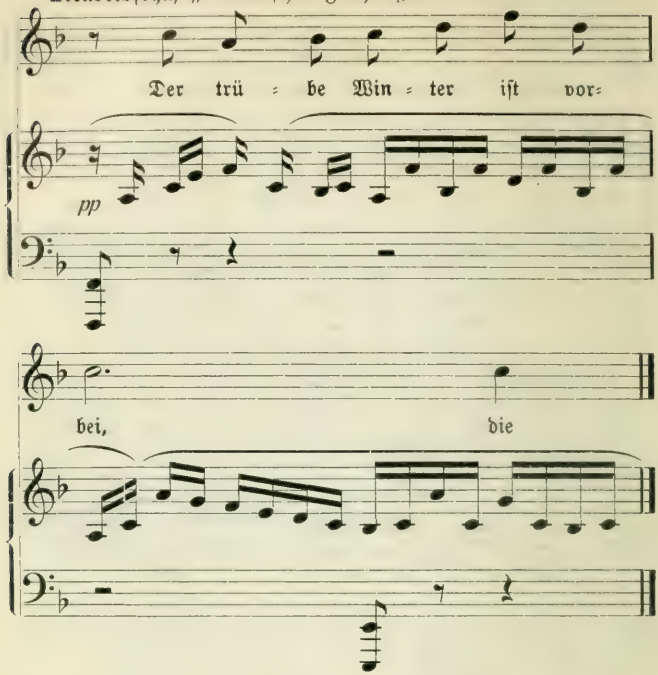
Brahms, „Todessehnen."



R. Wagner.

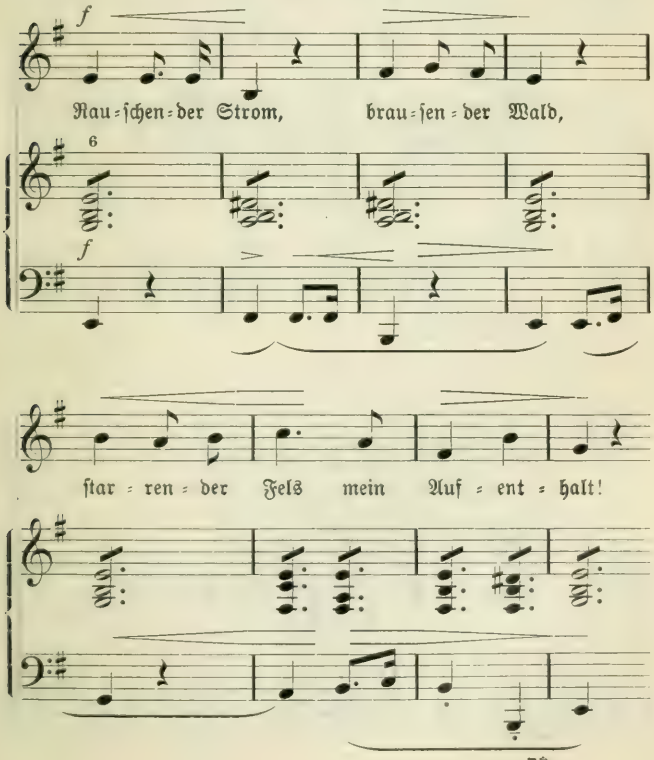


Mendelssohn, „Altdeutsches Frühlingslied."



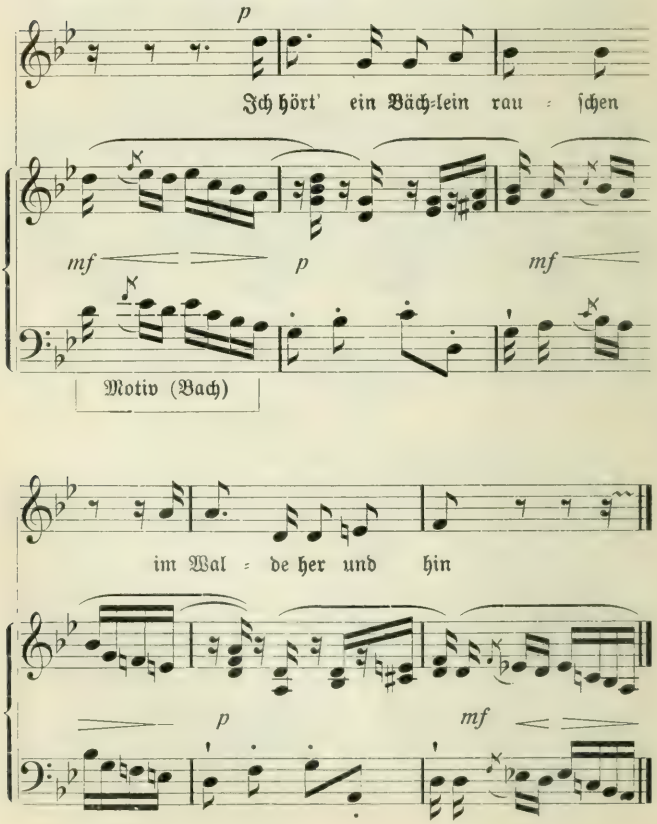
So können wir endlich die letzte Fessel der Begleitung lösen und derselben *selbständige motivische Gestaltung* zugestehen. Im strengsten Wortsinne haben wir das freilich längst getan; denn auch die noch so geschlossen fortlaufende Figuration besteht bei näherer Betrachtung aus der Durchführung wohl erkennbarer Motive (wir haben dieselben zumeist durch die Phrasierungsbezeichnung kenntlich gemacht); es ist also nur scheinbar ein Schritt weiter, wenn wir nun Begleitungen ins Auge fassen, welche nicht figurativ, sondern motivisch, d. h. mit deutlicher Sonderung charakteristischer melodisch-rhythmischer Motive, der Singstimme gegenübertreten. Für den Schüler ist dies

neue Verbindungsglied wichtig, weil seine vollständige Erkenntnis und Beherrschung ihn erst in stand setzt, auch mehr rein figurative Begleitungen so zu gestalten, daß sich bei näherer Betrachtung charakteristische und gegen einander abgestufte und gesteigerte Motive unterscheiden lassen. Solche Motive sind häufig der Singstimme entlehnt, so z. B. in Schuberts „Aufenthalt", wo das Klavier im Baß fortgesetzt die Singstimme imitiert, aber so frei, daß wir von dieser Form bereits hier Notiz nehmen und dieselbe passenden Falles verwerten können:

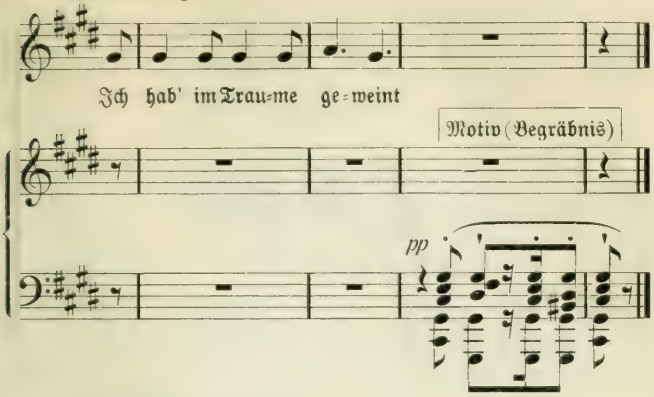


oder aber — das häufigere — sie illustrieren durch ihren ästhetischen Gehalt, die allgemeine Stimmung des Gedichts; werden sie in letzterem Falle nicht zu fortlaufenden Figurationsmotiven, wofür wir bereits viele Beispiele beigebracht haben, so treten sie gern zwischen die einzelnen Textzeilen, z. B.:

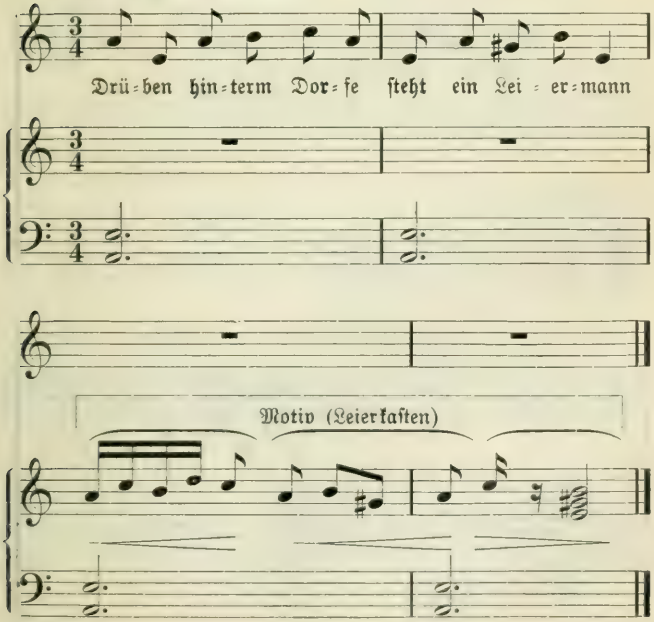
Schumann, „In der Fremde".



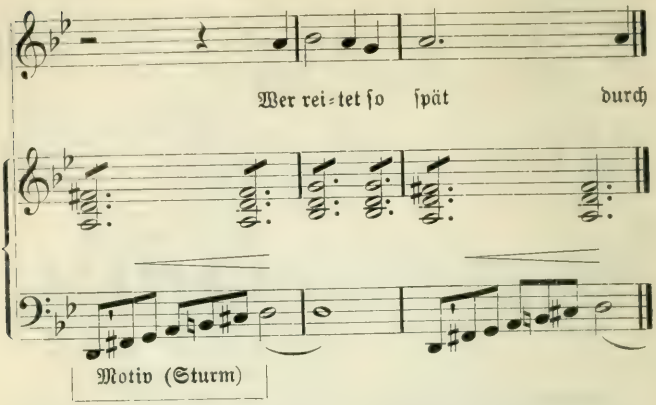
Schumann, Op. 48. XIII.



Schubert, „Der Leiermann".



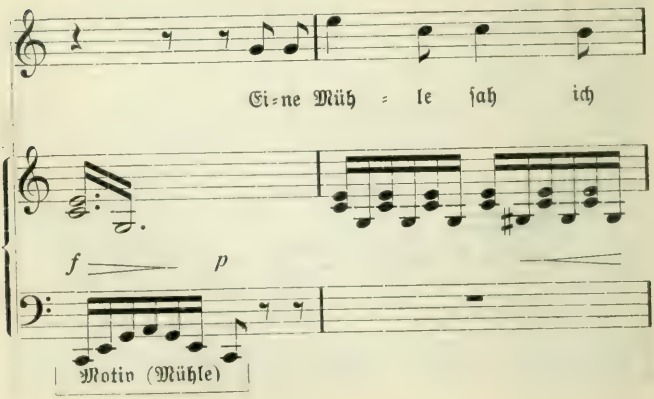
Schubert, „Erlkönig".



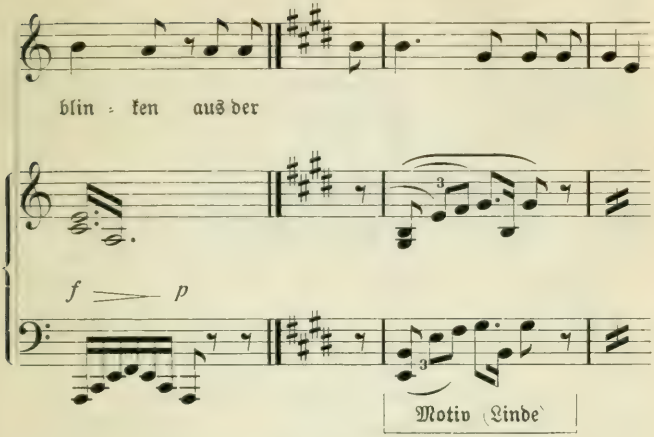
Vgl. auch Schuberts „Wetterfahne", „Lindenbaum" (erste und dritte Strophe) u. a.

Das Motiv kann aber auch zur Singstimme selbst innerhalb der Textzeilen treten:

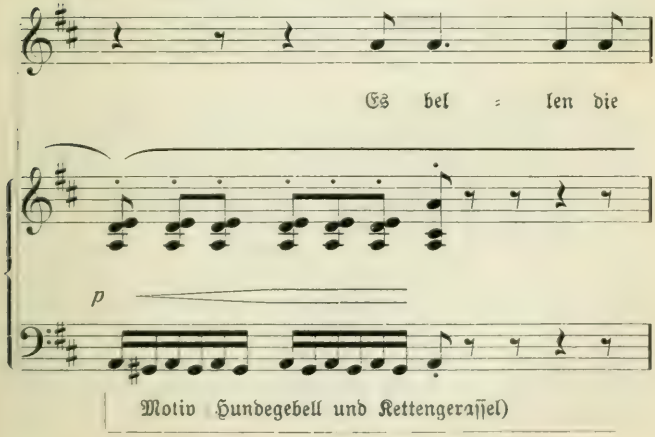
Schubert, „Halt".

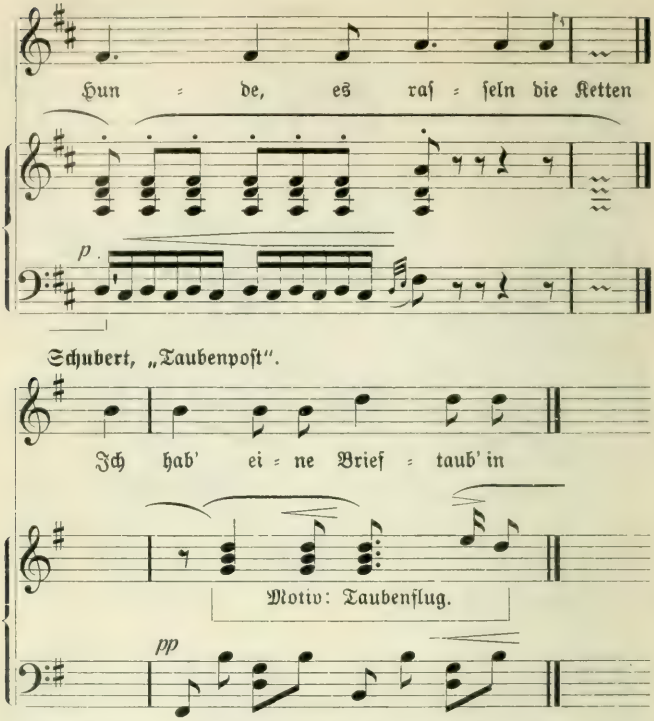


Schubert, „Der Lindenbaum"
(2. u. 4. Strophe).



Schubert, „Im Dorfe".



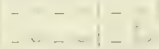


Nach dieſen Proben wird auch die Bedeutung der Motive in fortlaufender Figuration keiner Erläuterung mehr bedürfen; ich kann unmöglich auch nur annähernd die Möglichkeiten andeuten, ſondern muß mich begnügen, zum eigenen Studium der Literatur anzuregen. Es verſteht ſich, daß auch der Anfänger in der Kompoſition nicht beliebig eine oder die andere Form der Begleitung (Note gegen Note, mit Akkordrepetitionen, mit Akkordbrechungen oder allerlei Figurenwerk, mit Motiven) wählen wird, ſondern daß der Inhalt des zu komponierenden Gedichtes ſeine Phantaſie nach irgend einer beſtimmten Richtung anregen muß. Er hat ſein Fein-

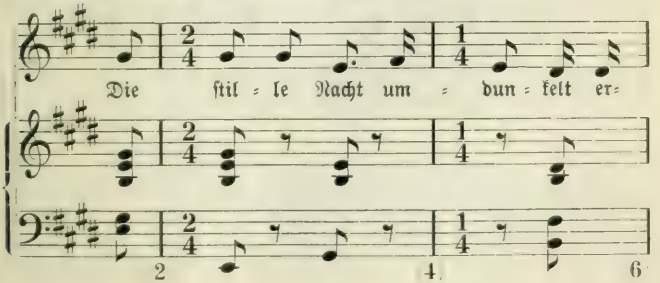
gefühl für das Charakteristische oder aber Unpassende unter der Leitung des Lehrers bewußt zu entwickeln, und der Lehrer begeht eine große Unterlassungssünde, wenn er ihn nicht beizeiten auf grobe Stilfehler aufmerksam macht. Eine Warnung vor Häufung der Mittel, vor zu komplizierter Schreibweise wird zumeist mehr nötig sein als das Gegenteil. Es wird sehr dienlich sein, den Schüler einmal selbst nachsuchen zu lassen, mit wie gar mancherlei Mitteln die Meister dasselbe auszudrücken vermögen (z. B. das Rauschen des Baches oder das Säuseln des Windes in den Blättern): er wird staunen über den Abstand der einfachsten von den kompliziertesten Beispielen und wird die ersteren höher schätzen lernen als die letzteren.

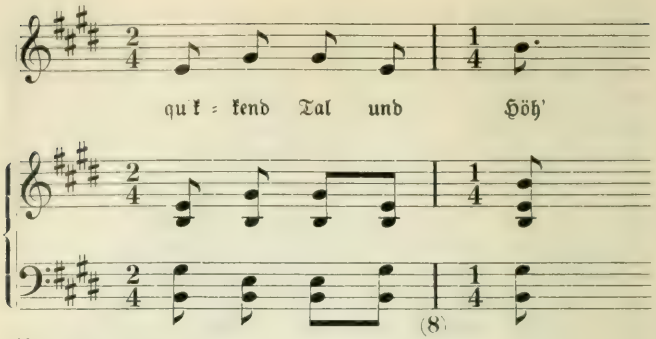
§ 9. Vervollständigung und Störung der Symmetrie durch die Begleitung.

Kürzere Pausen des regelmäßigen achttaktigen Schemas kann, wie wir wissen, schon die unbegleitete Melodie durch Dehnungen der Schlußwerte ausfüllen (§ 6); daß aber selbst das begleitete Lied diese Ausfüllung unterlassen kann, dafür ist ein auffallender Beleg Beethovens „Sehnsucht" (Reißig), dessen Notierung im $^{3}/_{4}$-Takt eine uneigentliche ist; denn das Metrum des Gedichts ist:



d. h. die Notierung müßte eigentlich so aussehen:

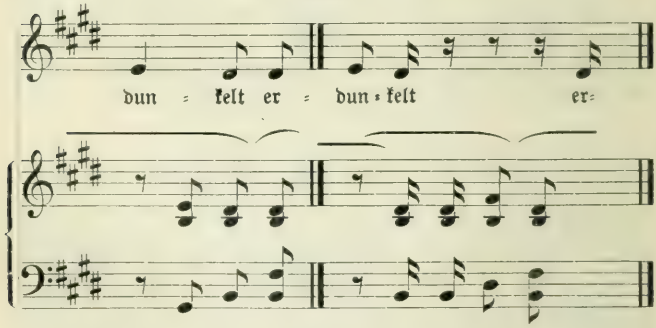




uff. bis zu Ende.

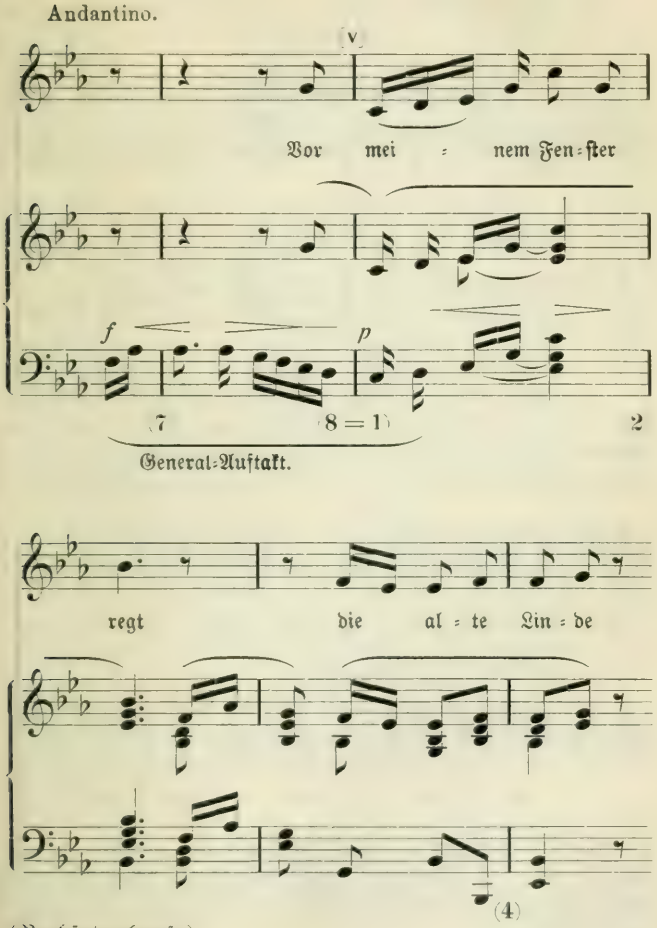
Hier hätte nach gewöhnlichem Brauch der $^1/_4$-Takt ebenfalls in einen $^2/_4$-Takt verwandelt werden müssen und zwar entweder durch Verdoppelung der Notenwerte der Singstimme oder durch Einschiebung einiger Noten in der Begleitung (während die Singstimme Pausen erhielte):

oder:



Solche Beispiele gewaltsamer Drängung (Ignorierung der Pausen des Metrums) sind selten und müssen selten bleiben. Robert Franz gibt uns mit seinem Op. 26. 1 „Wenn ich's nur wüßte!" ein höchst lehrreiches

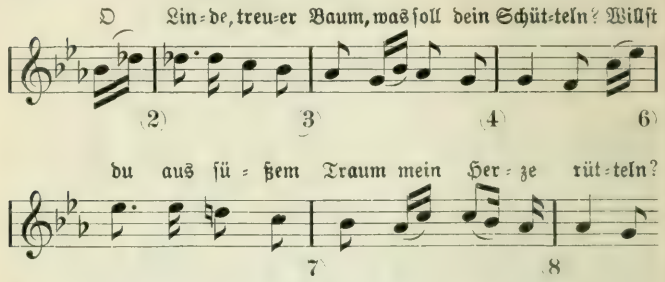
Beispiel für das Gegenteil, für die vollständige Ausfüllung des fünffüßigen (!) Jambus zum achttaktigen Schema, wenigstens in der ersten und letzten Strophe:



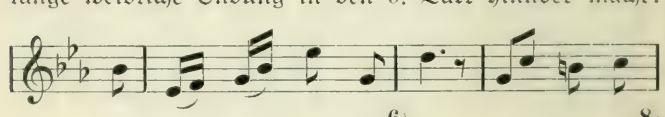
(Nachsatz ebenso)

d. h. Franz gestaltet das Metrum um zu:

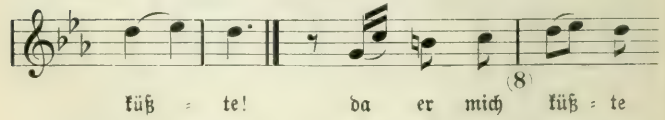
Die Mittelstrophe bildet einen elliptischen Satz der Form 2 3 4; 6 7 8 (dreitaktig):



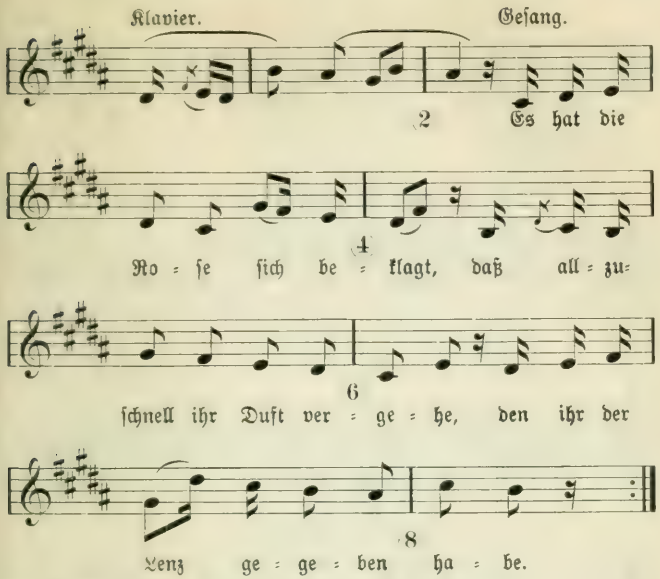
Der letzte Schluß weicht vom Bau der ersten Strophe nur scheinbar ab, da er die Singstimme bereits auf die schwere Zeit des dritten Taktes eintreten läßt und eine lange weibliche Endung in den 9. Takt hinüber macht:



statt:

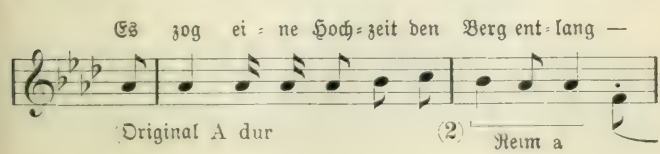


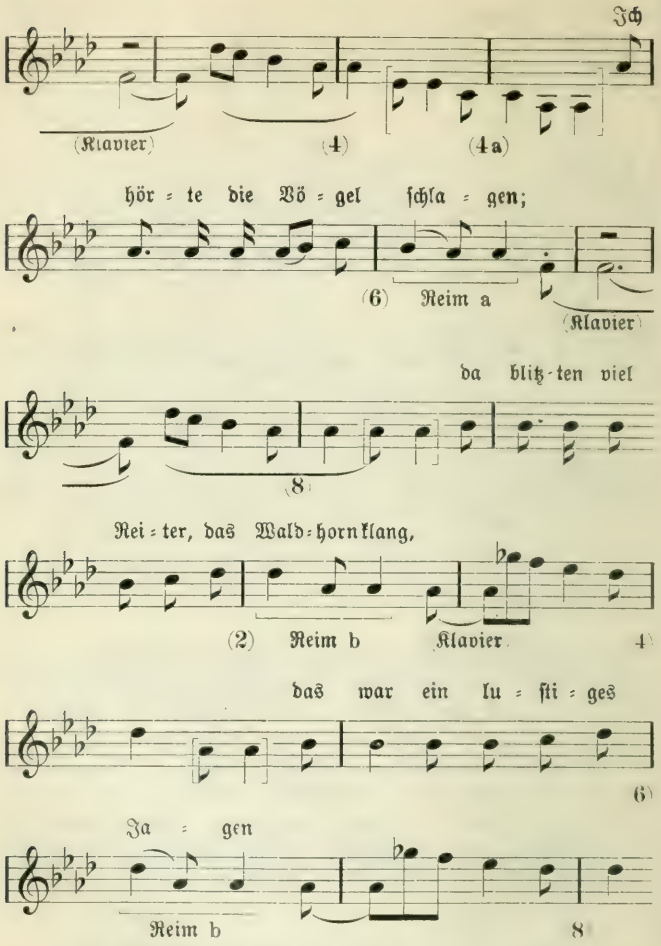
Ebenso meisterlich beseitigt R. Franz die Asymmetrie des dreizeiligen Bodenstedtschen „Es hat die Rose sich beklagt" durch Vorspielen der fehlenden ersten Zweitaktgruppe:



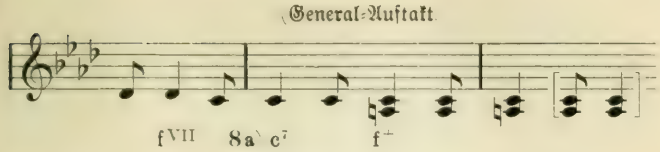
(2. Strophe ebenso.)

Ein fast durchgängig festgehaltenes Wechselspiel zwischen Gesangsmelodie und Begleitung gibt Schumann in „Es zog eine Hochzeit den Berg entlang"; er ignoriert darin die Reimstellung des Textes ganz und gar, was darum nicht unangenehm auffällt, weil die Hauptreime (4. und 8. Takt) der Begleitung zufallen, die sie getreulich ausführt; ja man kann sagen, daß Schumann die Kreuzreime in Paarreime verwandelt, indem er den Zeilen a und b des Textes gleiche musikalische Endungen gibt:

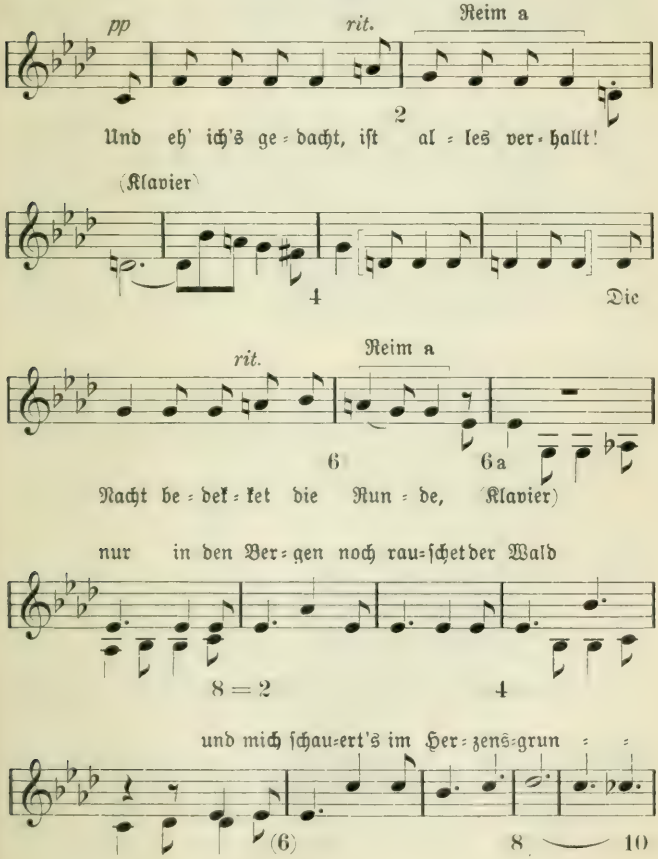


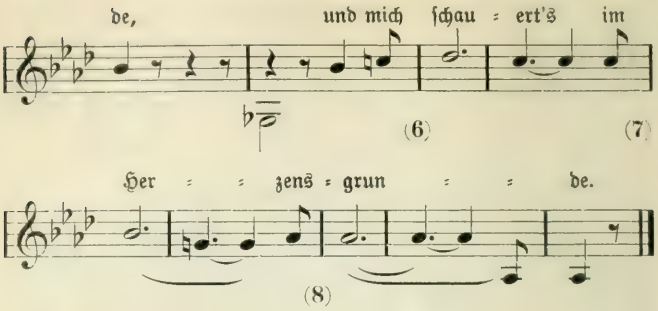


Die zweite Strophe iſt viel freier angelegt (mit feiner Rückſicht auf den Inhalt der Dichterworte); zunächſt folgen zwei Takte Überleitung (Verwandlung des Schluſſes in Des dur in einen Halbſchluß in F dur):

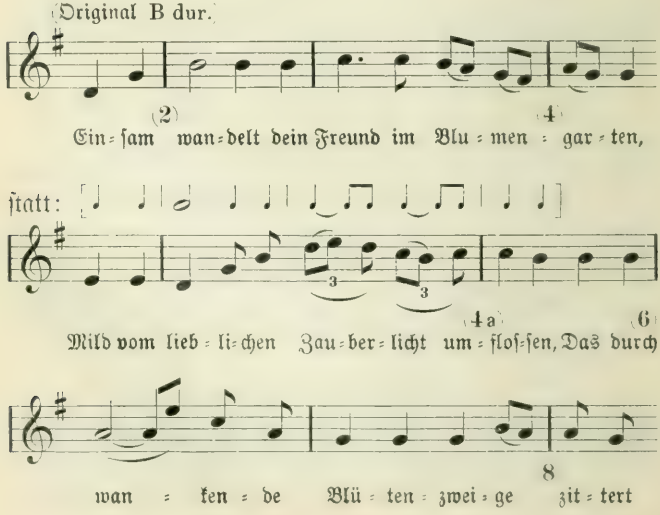


und nun geht es folgendermaßen weiter:

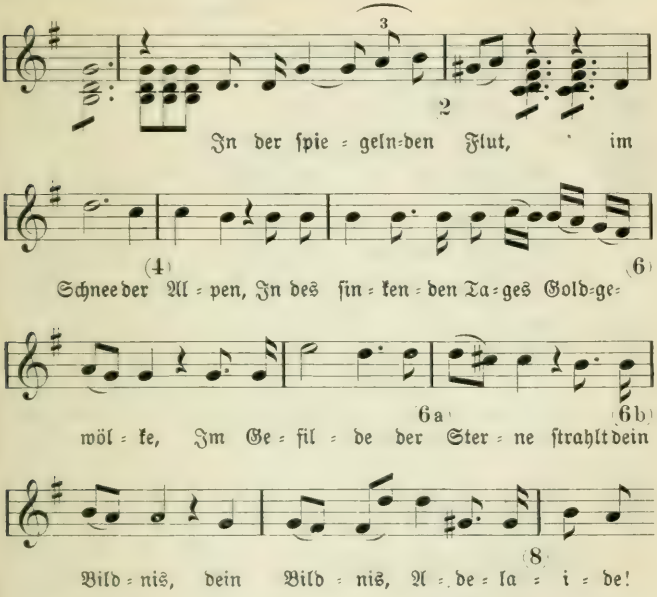




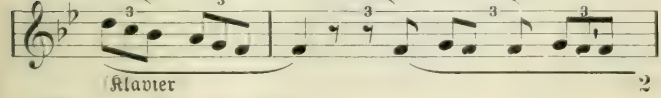
Viel weiter geht aber Beethoven in der „Adelaide", deren Versmaß bekanntlich das der sapphischen Ode ist. Beethoven ignoriert die metrische Natur dieser Verse fast vollständig; am getreuesten folgt er ihr noch in der ersten Strophe, die er in elliptischen Perioden der Form 2, 3—4, 6, 7—8, aber mit Wiederholung von 3—4 (eine ganze Textzeile, gedrängter):

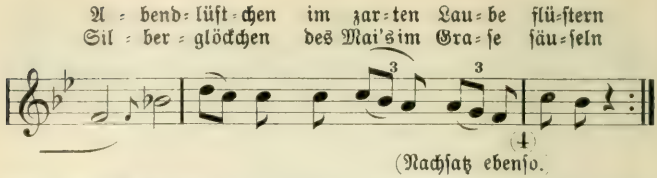


Der letzten Textzeile („Adelaide!") fügt er sodann einen zweitaktigen Anhang zweimal an (7a—8a, 7b—8b). In der zweiten Strophe meidet er alle Dreitaktigkeiten, drängt und dehnt den Text überaus frei und greift füllend mit der Begleitung ein:

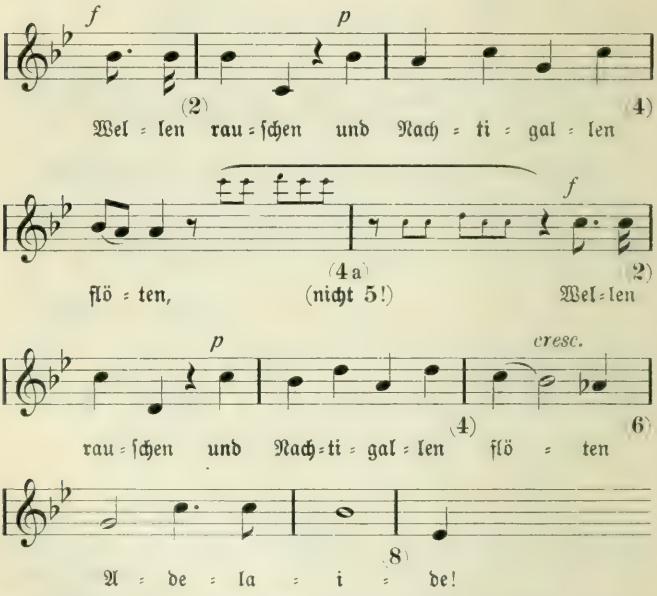


Ähnlich ist auch der nächste Satz (Wiederholung der drei letzten Textzeilen) gebaut (2, 3—4, 3a—4a, 5—6, 6a, 7—8). Die dritte Strophe zieht nach einer zweitaktigen von D dur nach B dur überleitenden Zwischengruppe (7a—8a) die Begleitung zu wichtigerer Teilnahme am Aufbau heran:

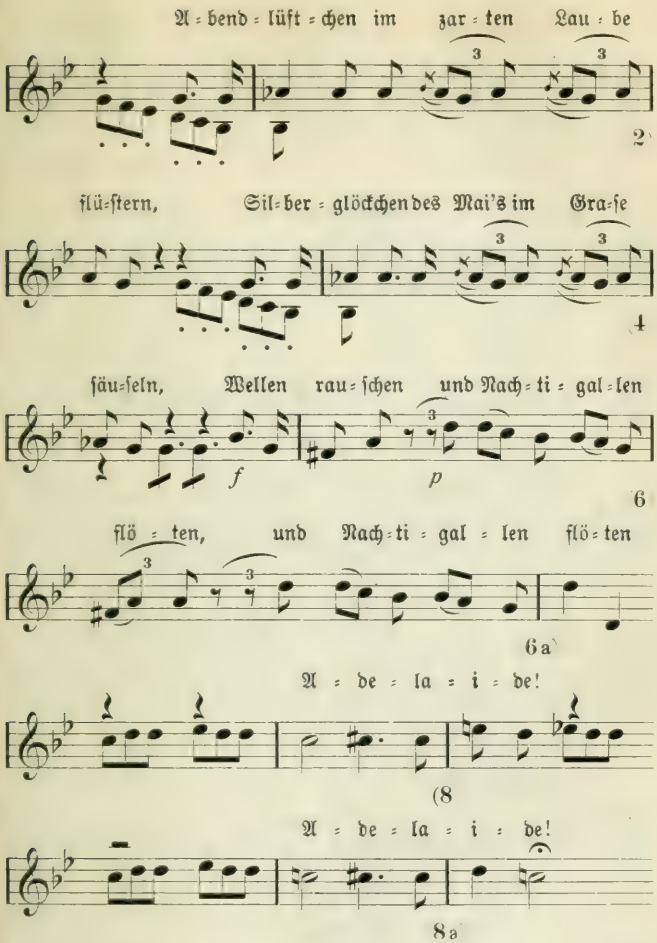




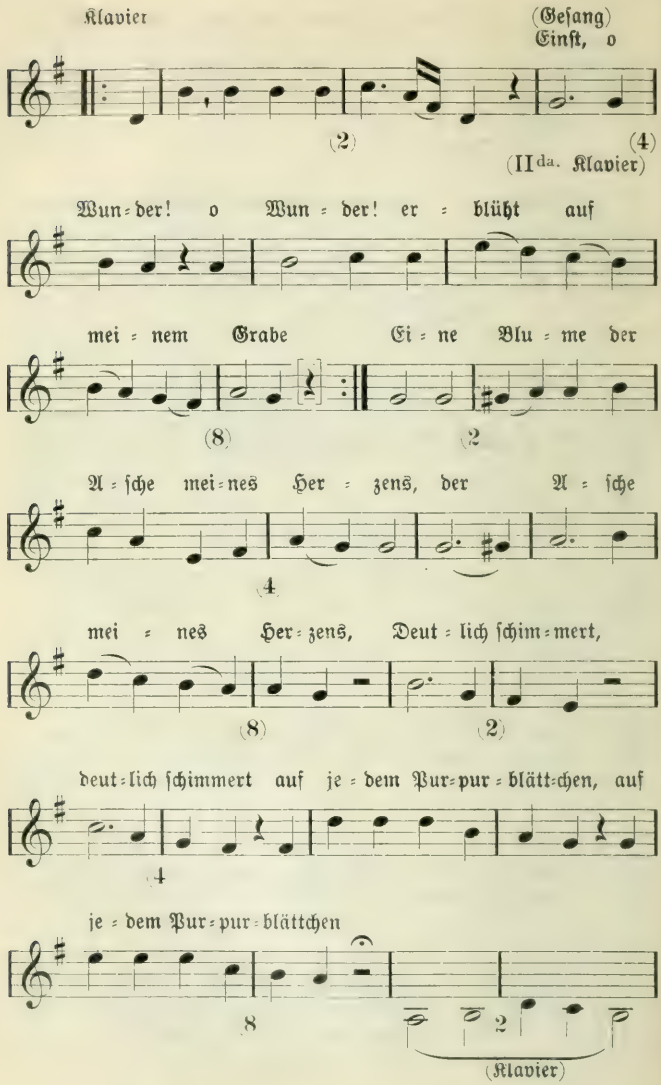
Die zweite Hälfte der dritten Strophe nimmt dagegen wieder die dreitaktige Ordnung (schwer=leicht=schwer) auf:

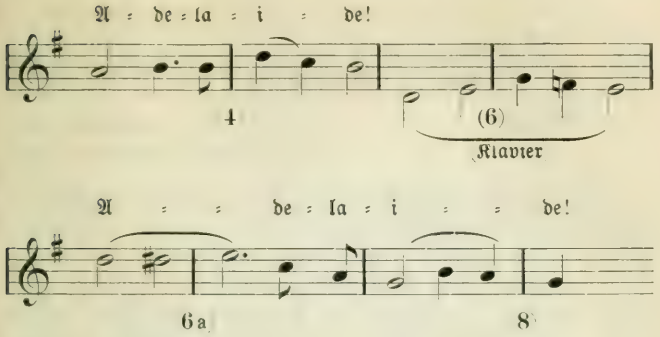


Der Text der ganzen Strophe wird nochmals wiederholt, und zwar mit Benutzung derselben Motive, aber gedrängter, so daß nur ein einziger Satz mit einigen Wiederholungen daraus wird; das vorher die leichten Gruppen des Schemas füllende Tonleitermotiv der Begleitung (s. oben) rückt dabei ganz unter die nun gedrängtere Gesangsmelodie:



Der Schlußteil des Liedes endlich (𝄵 Allegro molto) bringt wieder ein vollständiges Alternieren zwischen Begleitung und Gesangsmelodie, in welchem beide zum Aufbau der Periode zusammenwirken:

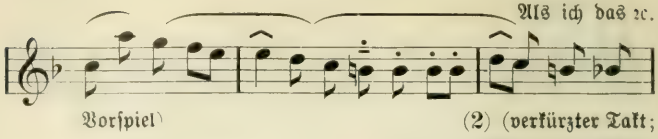

Klavier
(Gesang)
Einst, o
(2)
(4)
(II da. Klavier)
Wun=der! o Wun = der! er = blüht auf
mei = nem Grabe Ei = ne Blu = me der
(8)
(2)
A = sche mei=nes Her = zens, der A = sche
(4)
mei = nes Her=zens, Deut = lich schim=mert,
(8)
(2)
deut=lich schimmert auf je = dem Pur=pur = blätt=chen, auf
(4)
je = dem Pur=pur=blättchen
8
2
(Klavier)



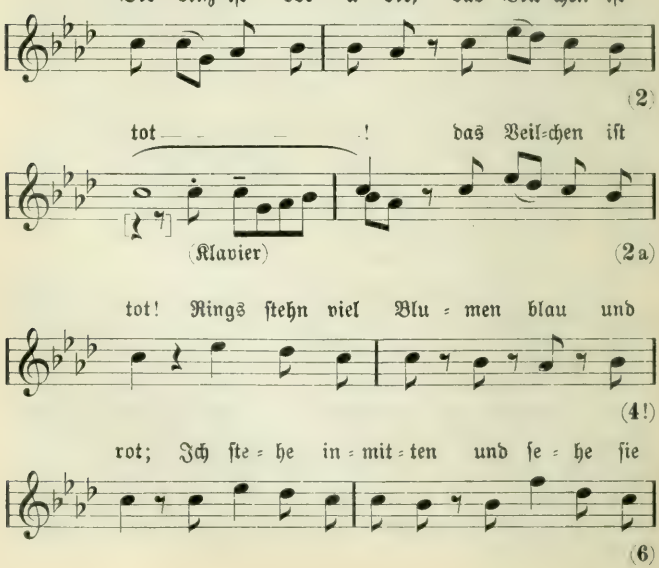
usf. bis zu Ende.

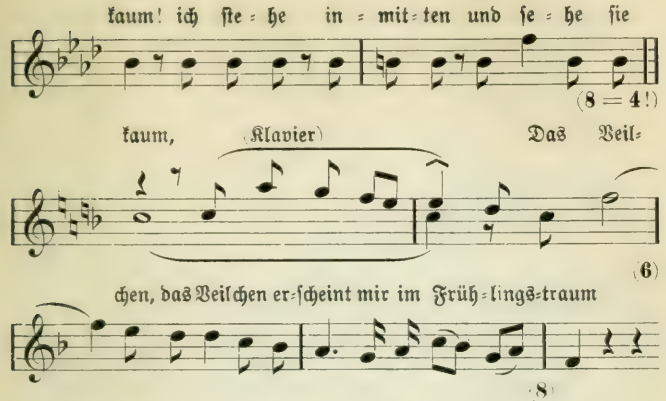
Es gibt wohl nicht viele Lieder, die so lehrreich für den angehenden Gesangskomponisten wären, wie dieses; wir ersehen aus ihm die große Mannigfaltigkeit der Wege, die dem Komponisten offen stehen, um trotz einem dem regelmäßigen musikalischen Periodenbau ungünstigen Textschema diesen doch durchzuführen. Dabei ist allerdings der Umstand günstig, daß das Gedicht keine Reime hat! Die musikalischen Reime (melodische Phrasen gleicher Struktur und gleicher Endung) hat der Meister so geordnet, daß sie entweder sich mit den Verszeilen decken oder aber dieselben Textbruchstücke wiederholen, so daß ein Mißverständnis nirgends empfindbar wird.

Ein interessantes Beispiel der vollständigen musikalischen Umgießung eines sogar gereimten Gedichtes, Schuberts „Erster Verlust" [Goethe], habe ich im Katechismus „Kompositionslehre" zergliedert (2. Teil § 15). Das Gegenteil, die Mithilfe des Reimes zur Gewinnung der Übersicht über die erweiterte Form, mag uns die zweite Hälfte von Mendelssohns „Das erste Veilchen" zeigen. Die erste Hälfte ist eine regelmäßige Periode, der zwei einleitende Takte Klavier vorausgeschickt sind:

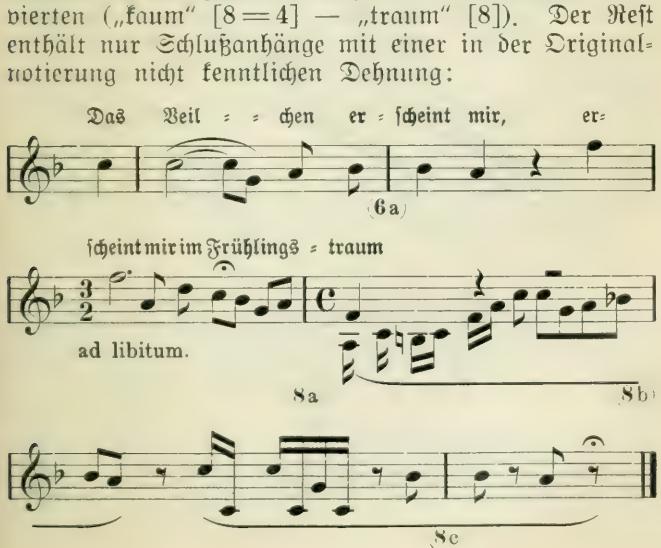


Die Periode ist erweitert durch vollständige Wiederholung des Nachsatzes und zwei eintaktige Schlußanhänge, die das Motiv der Einleitung wieder aufnehmen (das übrigens der Gesangsmelodie des 5. Taktes entnommen ist: „die Botin des Frühlings"). Der zweite (nach einer Generalpause) in der Singstimme allein beginnende Teil bringt dasselbe Motiv in Moll statt in Dur und baut unter Assistenz der Begleitung einen zweiten bzw. wiederholten zweiten („tot"), und ebenso sehr geweiteten Satz auf:

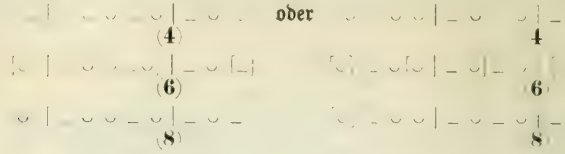




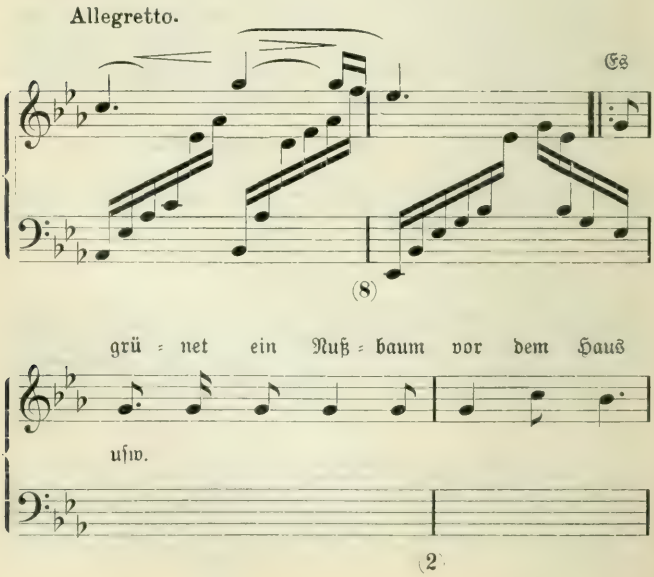
Hier vermittelt der Reim das Verſtändnis der Beziehung des wirklichen vierten Taktes („rot") auf den zweiten bezw. wiederholten zweiten („tot"), und ebenſo enthüllt er die Zurückdeutung des achten Taktes zum vierten („kaum" [8 = 4] — „traum" [8]). Der Reſt enthält nur Schlußanhänge mit einer in der Originalnotierung nicht kenntlichen Dehnung:

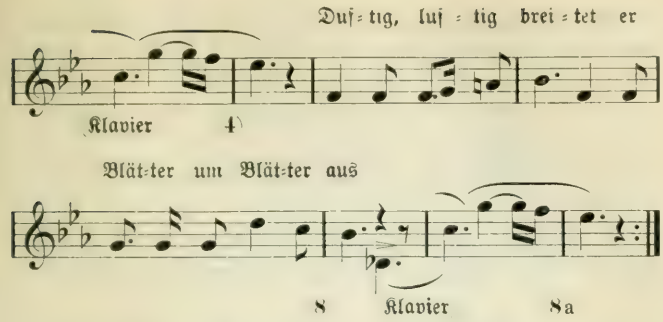


Schumanns „Nußbaum" bringt ein überaus sprödes Versmaß, das man etwa so notieren könnte:

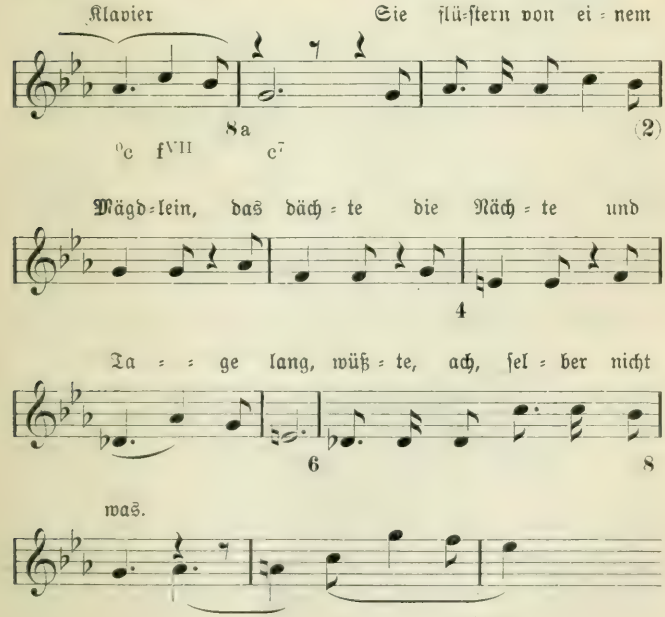


in durchaus origineller Weise mit Hilfe der ein charakteristisches Motiv (das leise Rauschen des Windes) durchführenden Begleitung in strenge Symmetrie. Man beachte auch die einen Periodenschluß bedeutenden beiden Einleitungstakte, die nach jeder Strophe wiederkehren, und zwar als Schlußwiederholung mit Rückwendung zur Haupttonart:





So geht's durch die drei ersten Strophen unverändert weiter; der zweitaktige Schlußanhang der dritten wendet aber nach F moll und die vierte lautet:



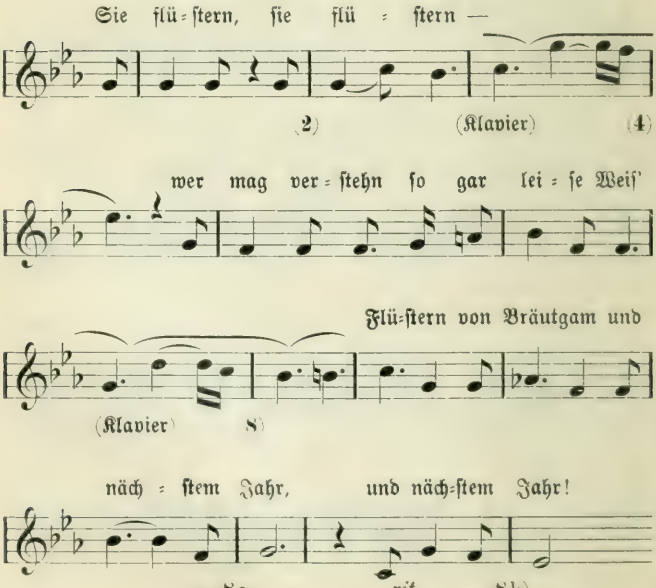
Hier hat Schumann (und gewiß mit Recht) den Dichterworten Gewalt angetan; dieselben müssen gelautet haben:

Sie flüstern von einem Mägdlein, das
dächte
Nächte
Tage lang, wüßt', ach, selbst nicht was.

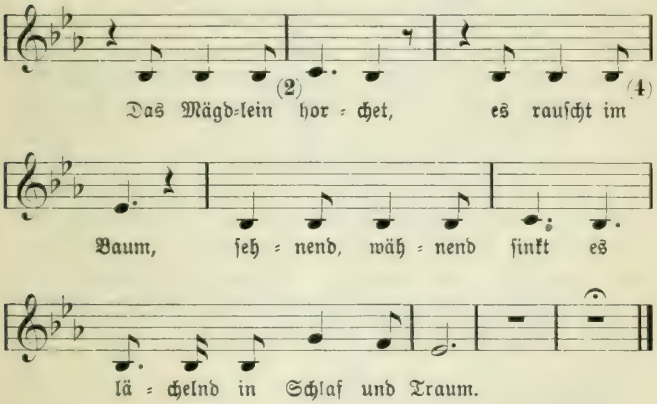
Noch freier ist er mit der folgenden Strophe verfahren, deren ursprüngliche Form gewesen sein muß:

Sie flüstern — wer mag verstehen so gar
leise
Weise —
flüstern von Bräut'gam und nächstem Jahr.

Schumann gab sie so:



Das Fehlen des Reims (der freilich auch bei der ersten Strophe nicht auf den 4. und 8., sondern auf den 2. und 8. Takt fällt) ist hier allerdings etwas bemerklich; man übersehe aber nicht, daß das Klavier auf den 4. und 8. Takt tatsächlich reimt. Die letzte Strophe ist wieder textgetreuer und rückt den Reim sogar auf den 4. und 8. Takt. Man beachte auch den feinen Zug in der Melodieführung, daß die Singstimme ganz hinabtaucht (das Mägdlein sinkt in Schlaf und Traum):

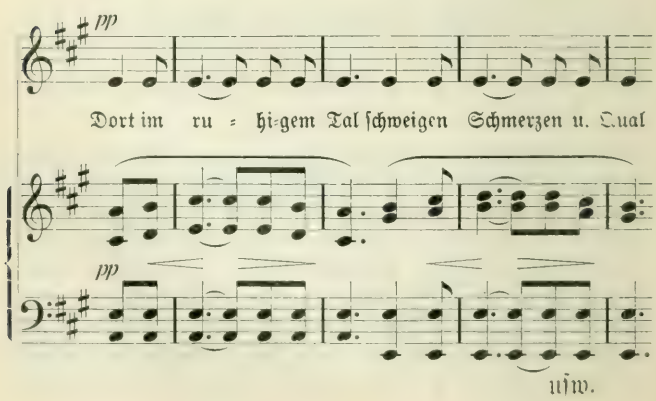


§ 10. Erweiterung der Rolle der Begleitung. Ballade. Arie.

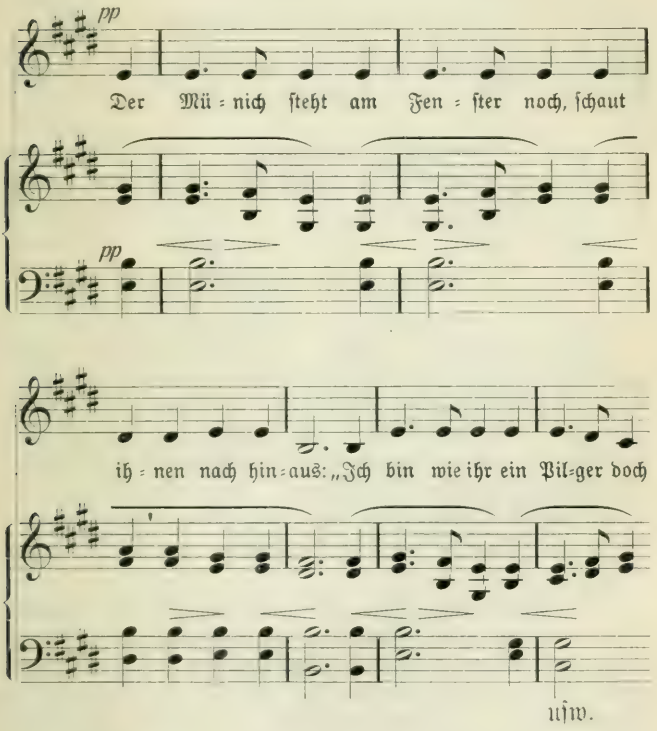
Die Begleitung ist uns ganz unmerklich zu einem immer gewichtigeren Faktor des Liedes erwachsen; aus einer simpeln harmonischen Stütze wurde sie mehr und mehr zu einem freier und freier sich entfaltenden Hilfsmittel musikalischer Charakteristik und nahm sogar schließlich alternierend mit der Singstimme an der Melodiebildung wesentlichen Anteil; Vor-, Zwischen- und Nachspiele gestalteten sich mehr oder minder bedeutsam, geradezu thematisch. Aber damit ist ihre Entwicklungs-

fähigkeit noch nicht am Ende angelangt. Es gibt Fälle — und dieselben sind gar nicht selten — wo die Begleitung sich ganz und gar der Melodie bemächtigt und der Singstimme ganz unscheinbare Fülltöne der Harmonie zufallen, wie wir sie in der Alt- oder Tenorstimme des schlichtesten Chorliedes fanden. Fälle, wo die Begleitung die Melodie übernimmt, wenn die Singstimme schweigt oder lange Töne aushält, fanden wir bereits mehrfach; dieselben haben aber keineswegs die eigenartige Bedeutung der nun zu betrachtenden.

Beethoven läßt in dem „Liederkreis an die ferne Geliebte", der in aller und jeder Beziehung den jungen Komponisten nicht warm genug zum Studium empfohlen werden kann, in der Mitte der zweiten Nummer („Wo die Berge so blau") das Klavier das melodische Thema in der Unterdominant-Tonart (!) A dur übernehmen und bannt die Singstimme fest auf e (für Männerstimme klein e, für Frauenstimme e^1, in beiden Fällen durchaus in der Mittellage der Begleitung, als Tenor oder Alt); der Liebende verbirgt sich gleichsam im Walde unter Blumen und Gras im lauschigen Versteck, wo er ruhig sinnen und träumen kann:

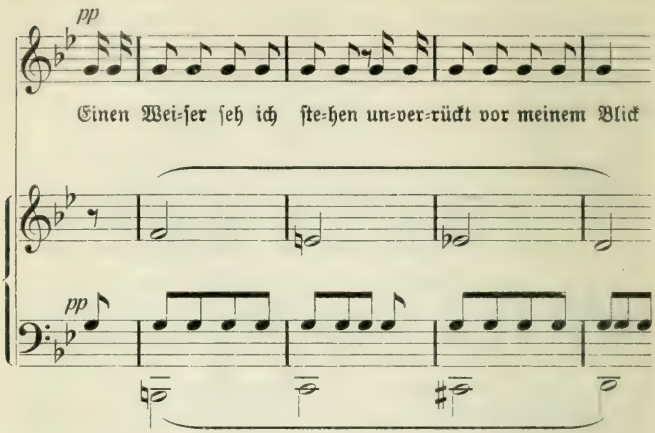


Noch frappanter ist die Wirkung desselben Mittels in Schuberts „Kreuzzug". Der Mönch steht am Fenstergitter seiner Zelle und sieht eine Ritterschar sich zum Kreuzzug einschiffen; das Schiff ist entschwunden, und der Mönch schaut ihm noch immer sinnend und in sich gekehrt nach (seine Stimme geht mit dem Baß (!) der Begleitung):



Auch der Schluß von Schuberts „Wegweiser" macht durch das starre Stillstehen auf demselben Tone die ergreifendste Wirkung; der Blick kann nicht loskommen

von dem Wegweiser, der dahin zeigt, „von wo noch keiner kam zurück“:

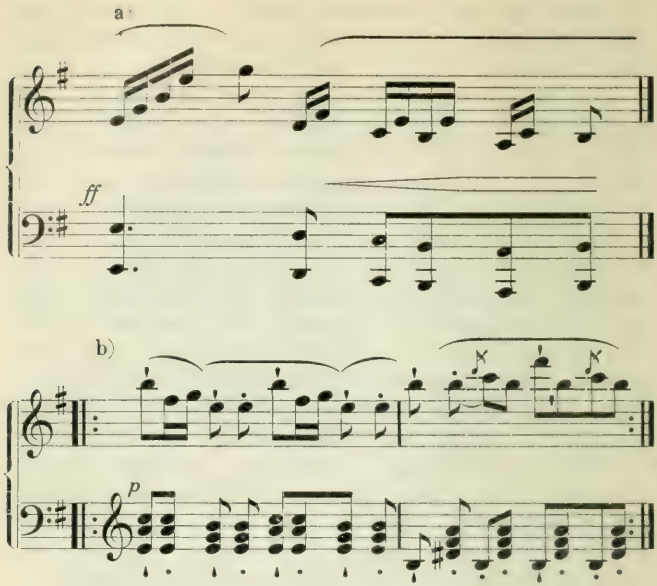


Auch Schumanns „Nun hast du mir den ersten Schmerz getan“ haucht den wortlosen Jammer des verwitweten Weibes im Stillstehen auf wenigen Tönen aus, fast gesprochen statt gesungen, während die Begleitung in herben langgehaltenen Akkorden die eigentliche Weiterführung übernimmt. Vgl. auch Schumanns „Ich hab im Traum geweinet“ und „Aus alten Märchen winkt es“ (in letzterem nur die Stelle „Und Nebelbilder steigen“).

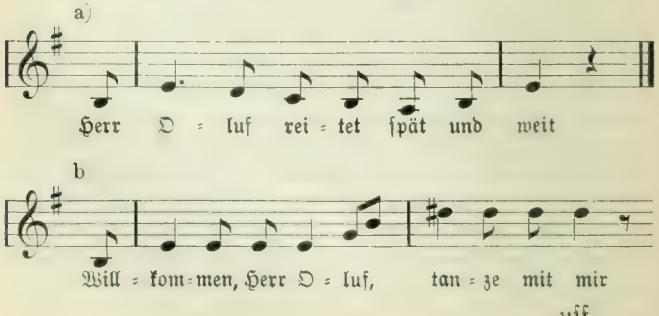
Die Begleitung kann aber überhaupt für größere Strecken oder gar durch ein ganzes Gesangsstück die eigentliche thematische Gestaltung übernehmen, auch ohne, wie in den bisher betrachteten Fällen, die Singstimme zur Erzielung einer besonderen Wirkung auf einen Ton festzubannen, nämlich dann, wenn die Singstimme sich auf eine halb rezitativische Art von Melodiebildung beschränkt, welche der natürlichen Betonung des einzelnen

Wortes erhöhte Beachtung schenkt. Die Vor-, Nach- und Zwischenspiele, die uns auf unserem bisherigen Wege durch die Literatur fast überall begegneten, desgleichen die an der motivischen Arbeit mit Anteil nehmenden Begleitungen, ja selbst die nur motivisch figurierten, haben uns zur Genüge einen Begriff geben können, was wir unter gänzlicher Übernahme des Thematischen seitens der Begleitung zu verstehen haben; es versteht sich, daß das Thema der Instrumentalpartie charakteristisch sein, d. h. in inniger Beziehung zum Inhalt des Gedichtes stehen muß. Lieder wie z. B. Jensens „Am Ufer des Flusses, des Manzanares" mit seinem langen Vor- und Nachspiel und der durchweg festgehaltenen charakteristischen Färbung der Begleitung, auch während die Singstimme die Melodie übernimmt, stehen bereits den nun zu betrachtenden Bildungen sehr nahe (ebenso Jensens „Klinge, klinge, mein Pandero", Schumanns „Mondnacht", Schuberts „Stadt", „Forelle" u. a.), nur mit dem freilich sehr radikalen Unterschiede daß eben die Singstimme doch nicht auf Melodiebildung verzichtet.

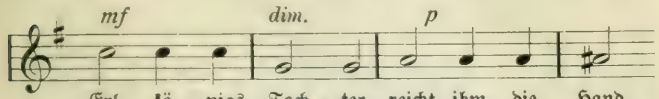
Mit dem Momente, wo wir die Melodiebildung der Begleitung überlassen und für die Singstimme anstatt der musikalischen Ausdeutung des poetischen Gehaltes des Textes vielmehr die natürliche Deklamation fordern, verlassen wir den Boden des eigentlichen Liedes und treten auf das Gebiet der dramatischen Komposition über. Ehe wir uns dem wirklichen Rezitativ zuwenden, werfen wir nur noch einen Blick auf die Kompositionsweise, welche die Singstimme zwar noch Melodie bilden läßt, aber dennoch die eigentliche Themenbildung der Begleitung anvertraut, wie das in einer Anzahl von Balladen geschieht. So enthält die Ballade „Herr Oluf" von K. Löwe in ihrer ersten Hälfte (in der zweiten dominiert wieder vollständig die Singstimme) zwei Themen, welche beide zunächst das Klavier vorspielt; das eine (a) malt den durch die Nacht reitenden Oluf, das zweite (b) den Tanz der Erlenmädchen:



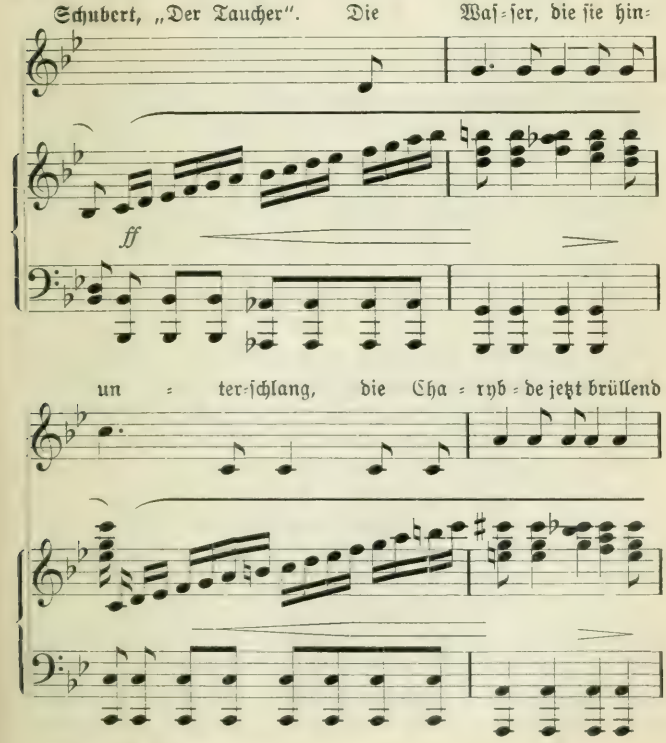
Diese beiden Themen beschäftigen fortgesetzt die Begleitung, während die Singstimme die Haupttöne des ersteren herauszieht und beim zweiten ein dasselbe durchkreuzendes selbständiges Motiv festhält:

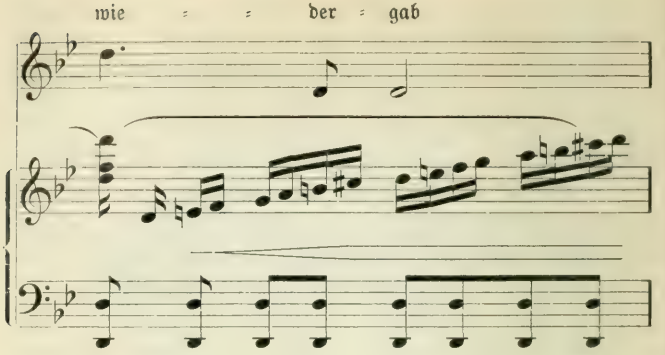


Als eine Art Refrain löst endlich das zweite Thema (Elfentanz) wiederholt ein Motiv in starren langen Noten (in Gesang und Begleitung zusammenstimmend) ab:



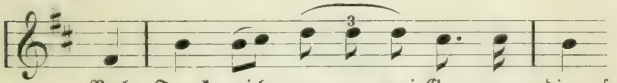
Ähnliche Gestaltungsweise findet man in anderen Löweschen Balladen, desgleichen in Schubertschen, wie dem „Sänger" (Goethe), „Taucher" (Schiller) u. a., z. B.:.



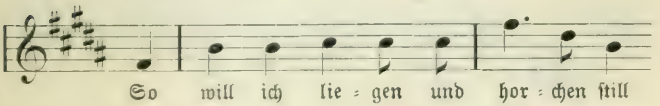


Übrigens enthält diese Ballade eine Anzahl sehr weit ausgeführter instrumentaler Zwischenspiele, die zur Illustration des Textes notwendig sind und gleichzeitig auch dem Sänger die nötigen Ruhepausen (!) gewähren. Man wird unschwer erkennen, daß diese Art von Tonmalereien meist nicht mit so feinen Pinselstrichen ausgeführt sind, wie die sich der Melodie enger anschmiegenden Begleitungen; sie gemahnen mehr schon an die derben Umrisse der Dekorationsmalerei. Nähere Anleitung zur Komposition solcher Partien zu geben, ist hier nicht unsere Aufgabe; sie unterliegen selbstverständlich den allgemeinen musikalischen Formprinzipien, nur gestattet das Fortschreiten der Erzählung oder Schilderung ein Übergehen zu anderen Themen ohne die unbedingte Notwendigkeit des Zurückkommens auf schon dagewesene. Freilich wird es dem Musiker schwer, ganz auf Abrundung, auf einen Kreislauf der Themenordnung, ein A-B-A zu verzichten, und wenn es der Text nur irgend zuläßt, wird er doch auch eine Art geschlossener Form für die Komposition größerer Gedichte zu gewinnen suchen. Viele Balladen sind so einfach (im Text), daß sie die Komposition als schlichte (strophische) Lieder oder Chorlieder a capella zulassen und gefunden haben (vgl. Schuberts „König in Thule", „Fischer", Schumanns

„König in Thule", „Schön Rothraut" u. s. w.). Texte dieser Art können daher für die allerersten Übungen im Vokalsatz mit herangezogen werden. Andere, die zufolge einer mehr dramatischen Entwickelung des Textinhaltes für die strophische Komposition ungeeignet sind, müssen dagegen für später aufbewahrt werden. Sie sind vor allem darauf zu prüfen, ob vielleicht der Anfang und Schluß einerlei Melodieführung und Begleitung gestatten, oder aber, wenn das nicht angeht, ob vielleicht der Schluß eine Umgestaltung des Anfangs bringen kann (in Dur statt in Moll, forte statt piano, mit voller oder stark bewegter statt mit zarter, ruhiger Begleitung) ꝛc. So ist z. B. Schumanns Ballade „Die beiden Grenadiere" dadurch musikalisch einheitlich gestaltet, daß das Thema des Schlusses (die Marseillaise) sich als natürliche Steigerung des Hauptthemas der ersten Strophe ergibt (aber in Dur statt in Moll). Nach zwei einleitenden Takten beginnt die Singstimme:

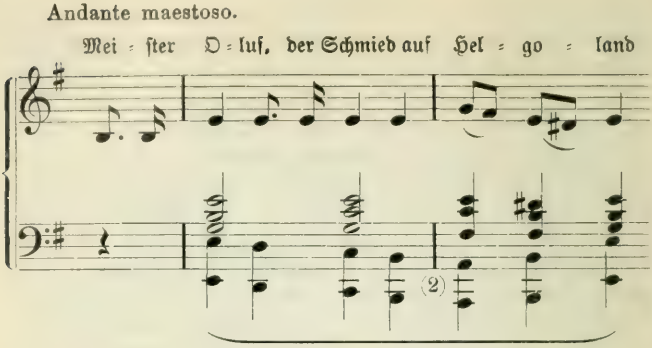


Der Schlußteil beginnt:

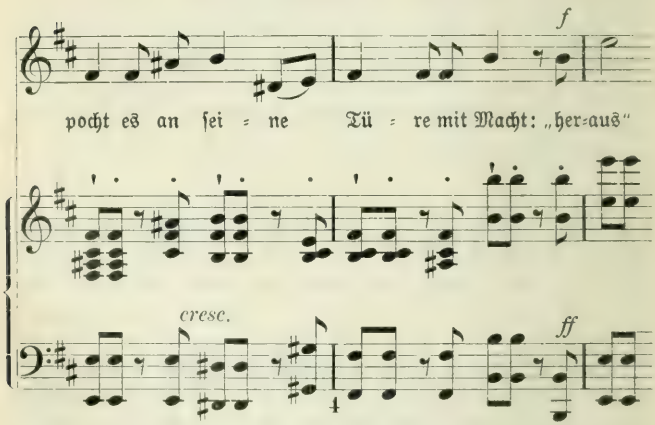


usw.

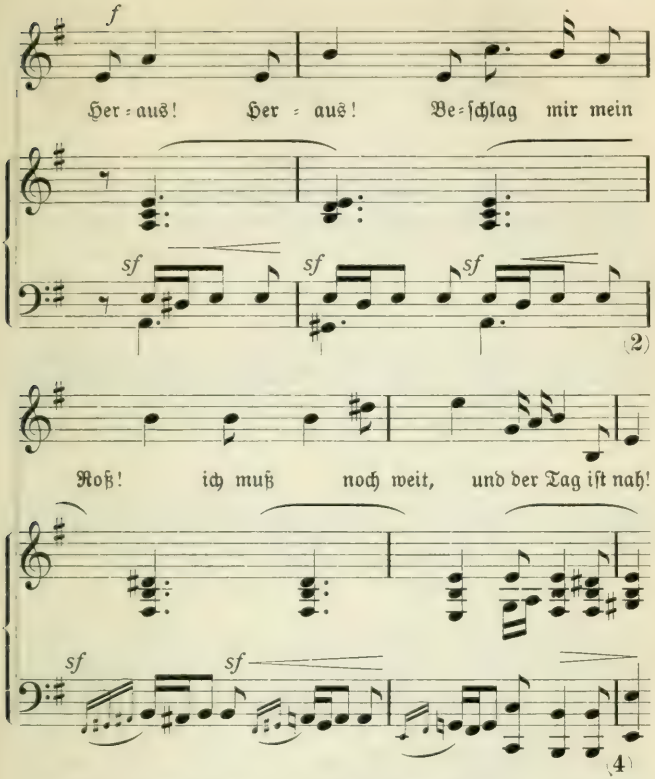
Löwes Ballade „Odins Meeresritt" hält sogar einen Hauptgedanken durch alle Strophen fest, weiß denselben aber gemäß den Anforderungen des Textes so mannigfach zu modifizieren und durch die Begleitung in so verschiedene Beleuchtung zu rücken, daß die Ballade als vollständig durchkomponiert erscheint. Der Anfang ist ruhig gehalten; Schmied Oluf auf Helgoland verläßt um Mitternacht den Ambos, um sich schlafen zu legen:



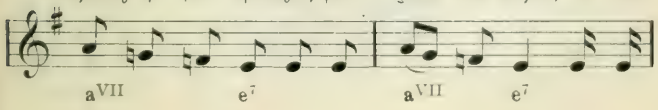
Bei den Worten „es heulet der Wind am Meeres-strand" regt sich zuerst ein wenig die Tonmalerei in der Begleitung (Sechzehntelfigur h ais im Baß) da —

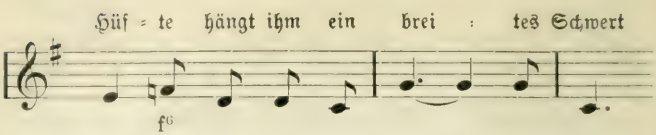


Nun schlägt der Takt in den lebendigeren $^{6}_{8}$ um, und das Hauptthema (schon im vorigen kenntlich) nimmt seine Hauptgestalt an, während die Begleitung einen galoppierenden Reiter-Rhythmus markiert:

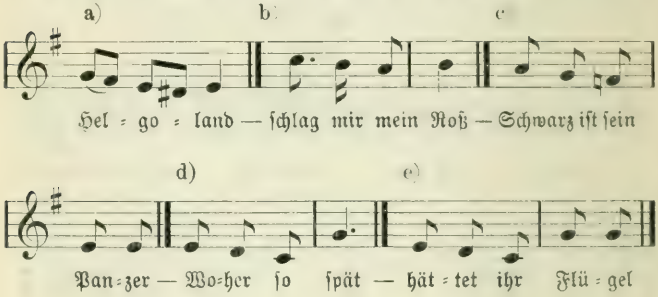


Hat man erſt erkannt, daß dieſe Takte nur eine Umgeſtaltung der oben mitgeteilten ſind (auf „Türe mit Macht“ iſt der Sprung in die tiefere Oktave unterdrückt), ſo wird man auch in den nächſten Takten das Thema wiedererkennen:

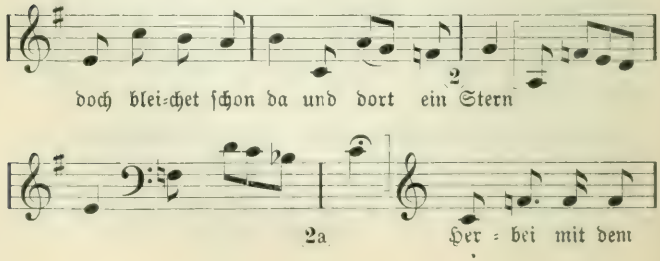


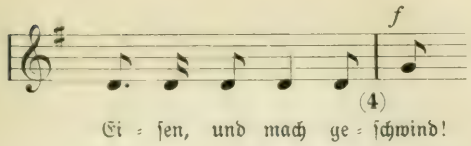


Auch in Olufs Fragen „Woher so spät? wohin so schnell?“ wie in seinem späteren Zwischenruf „Hättet ihr Flügel, so glaubt ich's gern!“ erscheint dieselbe abgeschwächte Form des Themas; die Beziehungen der Formen:

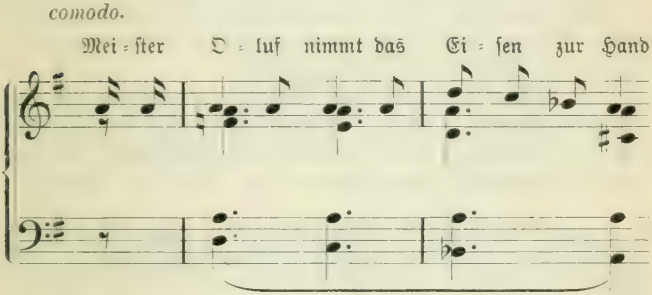


begreift das Ohr sofort. Jeden Zweifel beseitigt übrigens in allen diesen Fällen die direkt anschließende unverhüllte Wiederkehr des kadenzierenden Abschlusses (fis — fis — h; g — g — c; h — h — e mit oder ohne Sprung in die Unteroktave). Das gilt auch von den folgenden Takten:

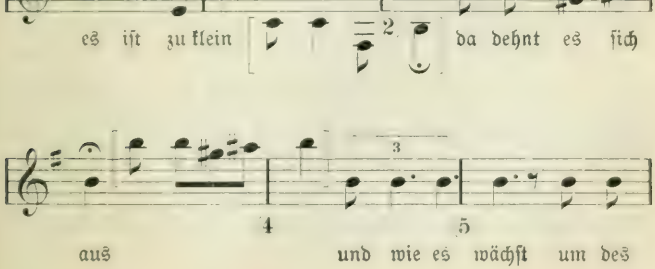


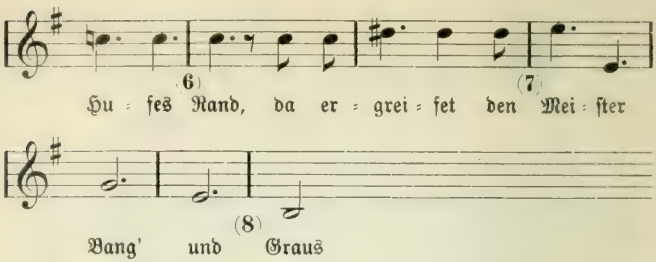


Direkt an die Einleitungsform des Motivs erinnert der folgende Halbsatz, der nur die Hälfte des Motivs bringt:



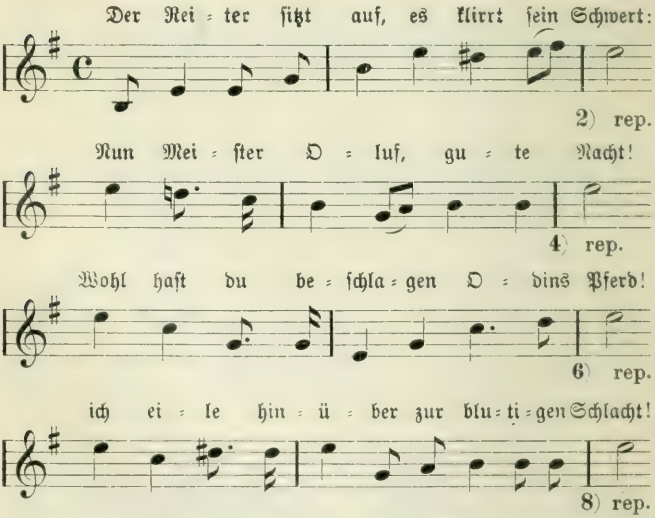
Aber auch die Strophe, die das zauberhafte Wachsen des Hufeisens schildert, ist nichts als eine Umgestaltung des Hauptthemas:





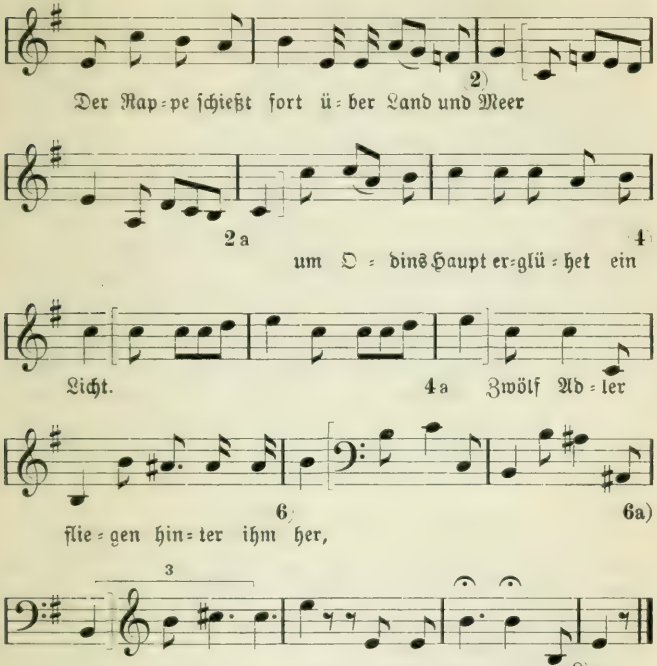
Das eigentlich nur einen Halbsatz (4 Takte) umfassende Thema weitet sich hier zu einer Periode von 13 Takten — gewiß am rechten Fleck!

Im Schlußteil gibt sich Odin zu erkennen, und das Hauptmotiv erwächst zu göttlichem Siegesglanze (Allegro risoluto, wieder C-Takt, doch mit Verschmähung des billigen Mittels der Vertauschung von Moll mit Dur):



(die einzelnen Zweitaktgruppen i. d. Begleitung wiederholt).

Zuletzt aber tritt wieder der $^6/_8$-Takt ein, das Motiv wird noch einmal mehr verwischt:



(i. d. Begleitung noch vier Takte Schlußanhang.)

Die Begleitung macht dabei allerlei Wandlungen durch; man sehe z. B. den charakteristischen 32stel-Lauf zu den Worten „Mein Rappe, der läuft wohl mit dem Wind" sowie die heftig erregten Sechzehnteltriolen des Schlusses. Weiterer Erläuterungen bedarf es aber dazu nicht.

Alles was wir über Lied und Ballade gesagt haben, gilt auch von der A r i e, der Konzertarie so gut wie der Oratorien- und Opern- oder der geistlichen Arie. Die

Scheidung in mehrere kontrastierende Teile wie deren Behandlung wird durchaus vom Inhalt des Textes abhängen; musikalische Einheit und Abrundung ist, wenn nicht für das Ganze möglich, wenigstens für die aneinander gehängten Teile anzustreben. Übrigens sind Arien, die nicht am Schluß in den ersten Teil zurücklaufen, kein da-capo haben, ähnlich anzusehen wie Liederzyklen oder wie Verbindungen zweier oder mehrerer Instrumentalstücke, z. B. Präludium und Fuge. Kleinere Arien (Arietten, Kavatinen, Romanzen usw.), wie sie sich häufig in Opern finden, sind vom Standpunkte der Formen- und Satzlehre aus durchaus nichts anderes als Lieder (so z. B. „Und ob die Wolke sie verhülle" in Webers „Freischütz", das „Gebet der Elisabeth" in Wagners Tannhäuser, „Einsam in trüben Tagen" in Wagners Lohengrin, die verschiedenen Gesänge Walthers in den „Meistersingern" u. s. f.). Der Umstand, daß die Begleitung nicht von *einem* Instrument, sondern vom Orchester ausgeführt wird, ist ja nur ein rein äußerlicher, eine Instrumentierungs-, nicht eine Form-Frage.

Wir können daher nun, nachdem wir die Satzbedingungen des Kunstliedes bis zur Arie und Ballade erörtert haben, eine Anzahl neuer Aufgaben stellen, deren Ausarbeitung der Phantasie bereits einen sehr weiten Spielraum gibt.

4. **Aufgabe.** Ausarbeitung der in Aufgabe 1—2 entworfenen Liedmelodien, sowie der in Aufgabe 3 neu ausgearbeiteten Chorlieder zu strophischen oder auch durchkomponierten *Liedern mit Instrumental-* (zunächst nur *Klavier-*)*Begleitung*. Dabei ist dem Schüler vollkommene Freiheit gegeben, die dort entwickelten Melodien nach Befund abzuändern, durch Dehnungen, Textwiederholungen und Melismen zu erweitern und der Begleitung eine größere oder geringere Mitwirkung am Aufbau der Perioden einzuräumen, Vor-, Zwischen- und Nachspiele aus Melodiefragmenten oder geistesverwandten selbständigen Motiven zu bilden, die Singstimme gelegentlich durch die Begleitung imitieren zu lassen usw.

5. **Aufgabe.** Komposition einiger *Balladen mit Zuweisung charakteristischer Themen an die Begleitung*; diese Themen dürfen indes auch in die Gesangsmelodie übergehen, sobald dafür der geeignete Moment gekommen erscheint. Im Anschluß an den Text

können die verschiedenen Strophen verschiedene Themen erhalten, doch strebe man, deren Anzahl einzuschränken und eine gewisse Abrundung zu erzielen, d. h. auf die Themen des Anfangs am Schlusse zurückzukommen; jedenfalls muß am Schluß die Haupttonart wieder erreicht werden (wenn auch aus Moll in Dur verwandelt). In der Instrumentation geübte Schüler mögen auch ausgeführtere Balladen mit orchestraler Begleitung schreiben.

6. **Aufgabe.** Komposition einiger dramatisch belebten Arien (doch ohne rezitativische Stellen): die Texte können für diese Versuche aus irgend welchen besseren Opernlibretti oder aus Oratorien- und Kantatendichtungen entnommen werden.

Diese drei Aufgaben werden im Schüler, wenn der Lehrer strenge Kritik übt, schneller ein Unterscheidungsgefühl für die drei Stilarten: lyrisch (Lied), episch Ballade und dramatisch Arie entwickeln, als lange ästhetische Auseinandersetzungen es vermöchten. Der im allgemeinen die Stimmung festhaltende Ton des Liedes, die schärferen Beleuchtungseffekte der Ballade, der heftigere Gefühlsausdruck der Arie müssen ihm gleich bei den ersten Arbeiten als strenge Forderungen erscheinen, die nur gelegentliche Ausnahmen zulassen (dramatisch erregte Lieder, Balladen mit liedartigen oder auch dramatischen Partien, liedartige Arien).

3. Kapitel.

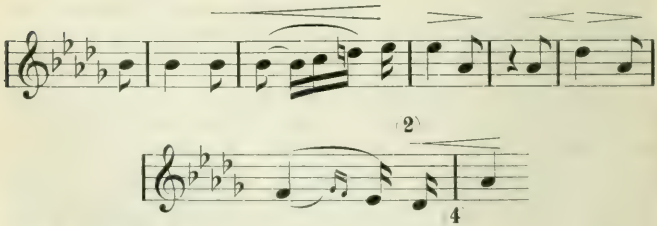
Der rezitativische Gesang.

§ 11. Die Deklamation im Vokalsatz.

Bisher haben wir den strengen Anforderungen der sogenannten korrekten Deklamation der Textworte in der Gesangskomposition keine eingehendere Betrachtung gewidmet, uns vielmehr, da wir es stets mit poetischen, d. h. gereimten oder wenigstens gemessenen (metrischen) Texten zu tun hatten, auf den Dichter verlassen, und mit Recht. Vorausgesetzt, daß der Komponist die Natur des ihm vorliegenden Versmaßes richtig erkannt — wozu ich eine genügende Anleitung gegeben zu haben glaube —, ist er im allgemeinen der Verpflichtung überhoben, etwaige mit dem Metrum in Konflikt liegende Sinnakzente durch Korrektur des Metrums bei dessen musikalischer Umgießung an passendere (schwerere) Stellen des Metrums zu rücken; denn das übersehe man

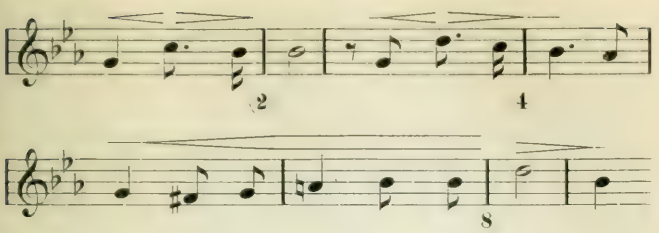
nicht: auf leichte Zeiten fallende ſchwere Silben (d. h. ſolche, die beim Sprechen Sinnakzent verlangen) ſtehen durchaus in Parallele mit muſikaliſchen Diſſonanzen oder mit Melodieſpitzen, modulierenden Tönen u. dgl., d. h. mit Tönen, welche Akzente beanſpruchen; ſo wenig man die Forderung aufſtellen kann, daß alle derartigen Tonwerte immer auf ſchwere Zeiten fallen müſſen, kann man eine der angedeuteten entſprechende Korrektur der Stellung der Silben im Metrum fordern. Man würde ſich vielmehr durch ein ſolches Vorgehen einer Menge ganz beſonders packender Wirkungen berauben. Anders ſteht es dagegen, wenn man das Verhältnis der Melodiebewegung zu ſolchen Akzent verlangenden Silben ins Auge faßt: Akzent iſt in der Deklamation Erhebung der Stimme; im allgemeinen kann man daher das Geſetz ausſprechen, daß die Melodie Silben, die Sinnakzent fordern, durch höhere Töne auszeichnen ſoll. Dieſer Anforderung genügt z. B. Schumanns „Mondnacht" in vollkommenſter Weiſe:

„Es war, als hätt' der Himmel
die Erde ſtill geküßt."

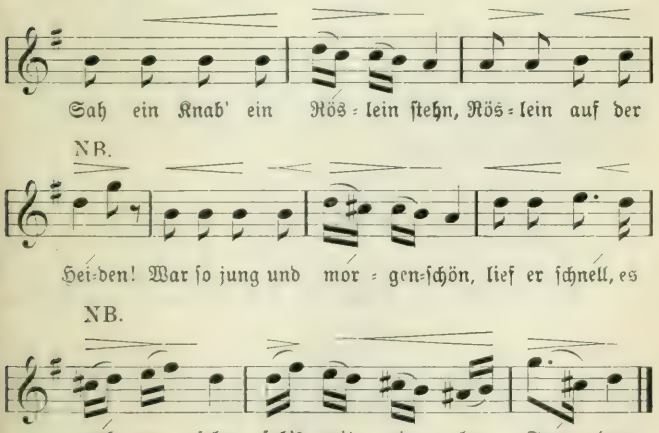


ebenſo Jenſens:

„Lehn' deine Wang'
an meine Wang',
dann fließen die Tränen zuſammen."



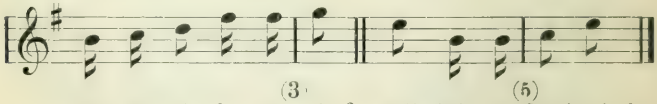
Man würde aber sehr fehlgehen, wollte man in jeder hohen (Gipfel-)Note, die auf eine leichte (unbetonte) Silbe, oder in jeder tieferen Note, die auf eine akzentuierte Silbe trifft, einen ästhetischen Verstoß sehen; denn zum Glück steht die Melodik nicht allein als Ausdrucksmittel, sondern wird in höchst bedeutsamer Weise durch die Dynamik unterstützt: steigende Tonhöhe mit diminuendo ist aber ein Verfliegen nach der Höhe, ein sich Verflüchtigen; fallende Tonhöhe mit crescendo ist ein sich Festwurzeln, ein Anwachsen der Masse (vgl. Katechismus der Musik-Ästhetik S. 13). Von diesen Gesichtspunkten aus beurteile man z. B. das „Heiden" und „nah" in Schuberts „Heidenröslein":



Es gibt also mit Hilfe der Dynamik auch eine Akzentuierung durch tiefere Tonlage und eine Nichtakzentuierung trotz hoher Tonlage.

Weiter ist zu bemerken, daß bei regelmäßigem leicht übersichtlichem Aufbau die auf die schwersten Zeiten (4., 8. Takt) treffenden Silben, die Sinnakzent fordern, eine melodisch-dynamische Akzentuierung (höhere Tonlage oder Verstärkung) nicht beanspruchen, sondern daß in solchen Fällen die metrische Stellung zu ihrer Hervorhebung völlig ausreichend ist: deshalb wenden sich die Halbsatz- und die Periodenschlüsse meist abwärts und bekommen diminuendo (bekanntlich gilt es auch für den nur deklamierenden Vortrag der Gedichte, wie für alle Rede als Regel, daß das Satzende mit fallendem Ton gesprochen wird). Beispiele brauchen wir nicht anzuführen; beinahe jedes Lied kann als Beleg dienen.

Eine Ausnahme macht die Frage; Sätze, die mit einer Frage enden, sind sozusagen keine abgeschlossenen Sätze, da sie die Antwort erwarten lassen, d. h. sie sind eigentlich einem nicht abgeschlossenen Formgliede gleichzustellen (1., 3., 5., 6., 7. Takt). Man vergleiche daraufhin z. B. Schuberts „Danksagung an den Bach" mit ihren vielen Fragen; die am korrektesten zum Ausdruck kommenden sind offenbar die, welche auch leichtere Takte treffen und daher eine ungezwungene Hinaufbiegung der Melodie gestatteten:



Der mit crescendo hinaufgetriebene Schluß (wo keine Frage vorliegt) hat immer etwas forciertes leicht etwas falsch pathetisches, affektiertes. Deshalb hat die Unmanier der Tenoristen, einen schließenden fallenden

Quintschritt (Dominante-Tonika) in einen steigenden Quartschritt zu verwandeln, wo er ihnen Gelegenheit gibt, einen Applaus herausfordernden Ton am Ende anzubringen, etwas verletzendes, widerwärtiges! Erst von solcher Anschauung aus kommen aber hohe Schlüsse, wo sie der Komponist mit Absicht und Bedeutung anwendet, voll zur Geltung (z. B. in Schuberts „Atlas", auch im „Doppelgänger" der Schluß der vorletzten Strophe).

Sehen wir nun ein wenig genauer zu, welcher Art die Zurechtschiebungen der Worte im Metrum sind, welche die Komponisten im höheren Kunstliede vornehmen, um den Sinnakzent durch die einfachsten metrischen Mittel zu erreichen, so daß es weder besonderer melodischen Ecken noch der Hilfe der Dynamik bedarf! Dem Volkslied sind wie gesagt diese Korrekturen fremd und auch das schlichtere, strophisch sich naiv abspinnende Kunstlied meidet sie nach Möglichkeit und beugt lieber durch melodisch-dynamische Mittel vor.

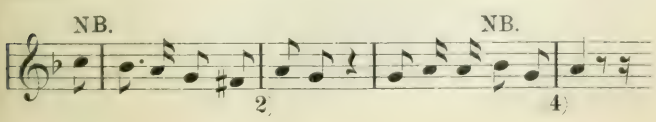
Schumanns „Intermezzo" folgt in der ersten Zeile genau dem Metrum

Dein Bildnis wunderselig),

Das „dein" erhält seinen Sinnakzent durch Anfang der Melodie in höherer Lage, aus der sie herabsteigt; aber schon in der zweiten Zeile ist der Komponist mit dem Dichter nicht einer Meinung und mißt:

Hab' ich im Herzensgrund

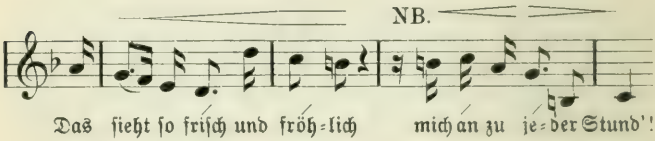
Dabei verschafft er der Silbe „Herz" den vom Metrum versagten Akzent durch Ausbiegung der Melodie nach oben:



Die dritte Zeile ist wieder, wie die erste, getreu, während die vierte noch später als die zweite beginnt:

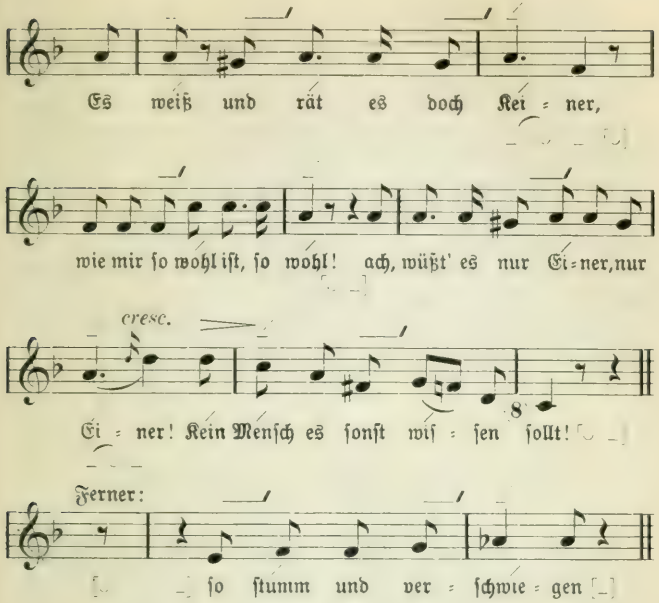
[illegible]

Dabei beachte man, wie Schumann diese beiden Zeilen melodisch zur Einheit zwingt (trotz der längeren Pause, indem er am Ende der dritten einen Aufschwung nimmt und sodann in der vierten stark herabsteigt (das ist notwendig wegen der Trennung der Worte: „das sieht mich an").



„frisch" und jeder" erhalten ihren Sinnakzent durch crescendo im Hinabsteigen (das crescendo ist beide Male durch die Harmonie bedingt). Die nächste Zeile: „Mein | Herz still in sich | singet" [–] mißt Schumann besser: „Mein | Herz [◡] still in sich | singet" [–] und auch die korrespondierende dritte Zeile bedarf einer Korrektur: „Das in die Luft sich schwinget [–]" besser: „[◡] Das in die Luft" usw., noch mehr aber die Schlußzeile der zweiten Strophe: „Und | zu dir eilig | zieht [◡ –]" bei Schumann [◡ | –] ◡ ◡ ◡ – ◡ | – –, wobei „still", „Luft" und „eilig" ihre Sinnakzente durch Abbiegung der Melodie nach oben erhalten.

Ganz ähnliche Korrekturen des Metrums nimmt Schumann in dem Liede „Die Stille" vor (–́ — Sinnakzent durch Ausbiegung der Melodie nach oben, –́ — metrischer Akzent [schwere Zeit]):



In „Mondnacht“ korrigiert Schumann: „daß | sie im Blüten= | schimmer [–]“ in [⏑] | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ [–]; in „In der Fremde“ ebenso: „[–] hier in der Einsam= | keit [⏑ –]“, in „Wehmut“: „spielt draußen Frühlings= | luft [⏑ –]“, in: – | – ⏑ – | – ⏑ – Man vergleiche auch „Frühlingsnacht“ wo das Metrum

– ⏑ | – ⏑ – ⏑ | –
– ⏑ | – ⏑ – ⏑ | –

widerholt verwandelt wird in:

[–] ⏑ | – ⏑ – ⏑ | –
[–] ⏑ | – ⏑ – ⏑ | –

Dieselben Korrekturen findet man in anderen Schumannschen und ebenso in vielen Liedern anderer Meister; ihre Möglichkeit (ohne verletzende Wirkung) ist bedingt durch die im Anfang unserer Untersuchungen aufgewiesene innere Identität der jambischen und trochäischen Maße und die Möglichkeit der Aufnahme von Anapästen unter die Jamben (oder was dasselbe ist: von Daktylen unter die Trochäen) oder umgekehrt. Die hier sich offenbarende Möglichkeit der Häufung leichter Silben und der Dehnung schwerer kommt nun aber im Interesse korrekter Deklamation in erhöhtem Maße zur Geltung im eigentlichen Rezitativ und seiner sich dem wirklichen Gesange wieder nähernden Fortentwickelungen.

§ 12. Das eigentliche Rezitativ (Secco).

Da wir hier keine Musikgeschichte schreiben, sondern dem Anfänger in der Komposition praktische Anleitungen und Winke für den Vokalsatz geben wollen, so lassen wir die Frage, wieweit etwa der Gesang der alten Rhapsoden ein rezitativischer gewesen sein mag und wieweit etwa die antike Tragödie nach Art des modernen Rezitativs mit einem der Wortbetonung folgenden mehr deklamierenden Gesange vorgetragen ward, auf sich beruhen. Auch dem römischen Kirchengesange können wir keine eingehendere Betrachtung schenken, da die Zeit, welcher er entstammt, weit zurück liegt, und der Geist, welcher in ihm lebt, zu uns nicht mehr ganz verständlich redet; die Prinzipien seines metrischen Aufbaues können wir nur noch ahnen, weil wir über seine Rhythmik nicht hinlänglich sicher informiert sind (das muß ich trotz aller Versicherungen des Gegenteils aufrecht erhalten). Es scheint ja allerdings so, als sei diese Rhythmik eine ganz freie, ungefähr der Sprachbetonung folgende gewesen, wenigstens in den der Jubilationen (Neumen) entbeh-

renden einfacheren Gesängen (Antiphonen) und besonders in der Psalmodie. Man kann mit ziemlicher Bestimmtheit annehmen, daß die Rezitative der Zeit der Entstehung von Oper und Oratorium (um 1600) stark von der kirchlichen Gesangsweise (Psalmodie) beeinflußt waren. Da wir es aber wie gesagt nicht mit einer Erklärung jener alten Gesangsweisen, sondern vielmehr mit der Erfindung neuer zu tun haben, so knüpfen wir nur bei denjenigen Kompositionen an, welche noch heute für den Komponisten aktive Bedeutung haben, insofern er in die Lage kommt, selbst ähnliche zu schreiben.

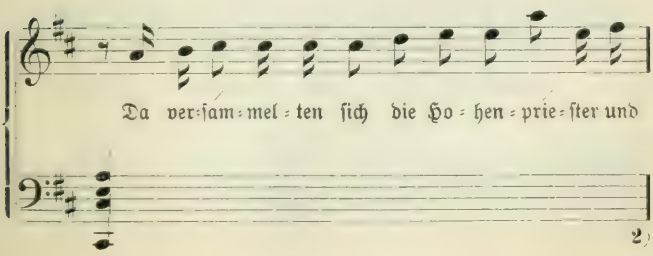
Es begegneten uns bereits in der Liedkomposition einzelne Fälle, wo die Singstimme auf eigentliche musikalische Melodiebildung verzichtete, sei es, daß sie solche der Instrumentalbegleitung überließ oder aber auch, daß wirkliche Melodiebildung überhaupt für Momente aufhörte. Müssen wir die eigentliche musikalische Melodie auch des Gesanges als den Gesetzen der musikalischen Formgebung, wie sie im Katechismus „Formenlehre" entwickelt sind, unterliegend definieren, d. h. als Aufstellung und Nachbildung bzw. Fortentwickelung, Weiterspinnung von Motiven, so daß Halbsätze und Sätze gebildet werden, so bedeutet der rezitativische Gesang vor allem den Verzicht auf solche motivtreue Weiterspinnung. Ist bis zu einem gewissen Grade das Wort bzw. das durch die Worte repräsentierte Metrum auch für die eigentliche Gesangsmelodie motivzeugend, so tritt diese motivzeugende Kraft nun im rezitativischen Stile derart in den Vordergrund, daß nicht mehr die nachfolgenden Motive von den zuerst gewählten abhängig erscheinen, sondern vielmehr der fortschreitende Worttext immer neue Motive zeugt. Genauer gesprochen: da das Wort nicht tonlos ist (das ist es nur auf dem Papier), so ist eigentlich *jedes Wort selbst ein melodisches Motiv*; da aber wiederum die natürliche Sprachbetonung der Worte eine verschiedene ist, je nach ihrer Bedeutung im Satz, so kann man weiter von einer *Motivbildung durch die Sätze*

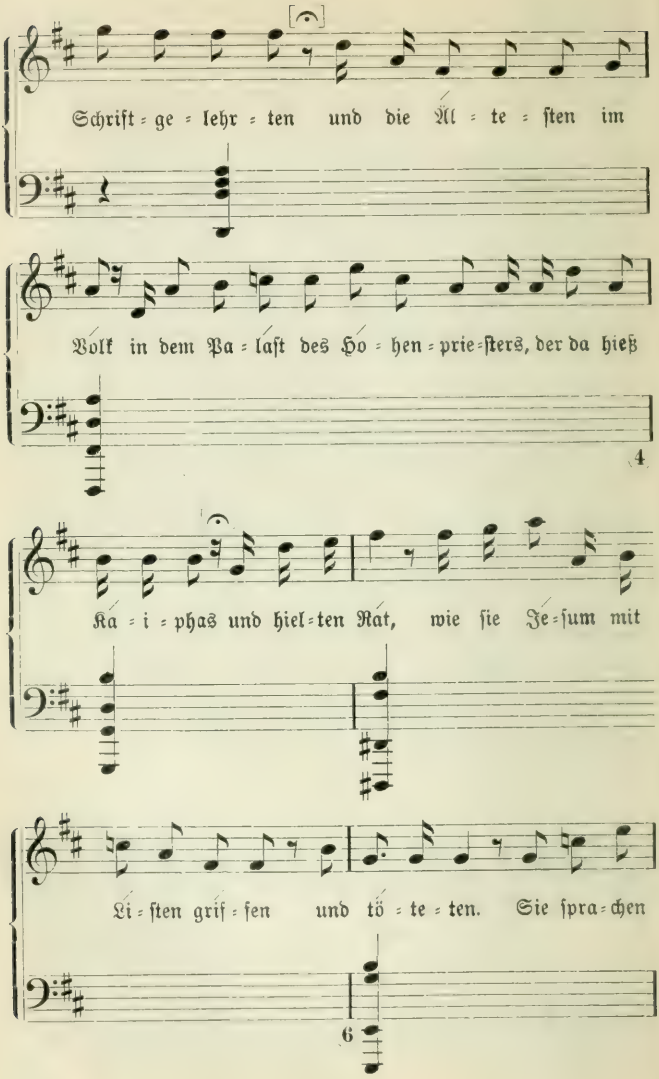
oder Teilsätze reden. Ganz frei von den für die Kunst formgebenden Momenten ist selbst die gemeine prosaische Redeweise nicht; man wird in ihr bei schärferer Beobachtung nicht nur eine Art festgehaltenen Takt, sondern auch eine Art konstanter Melodik, d. h. Einheitlichkeit der Tongebung entdecken. Die Kunst greift diese Elemente auf und steigert sie wenigstens so weit, daß die Tonhöhen zueinander in wirklich harmonisch verständliche Beziehungen treten und der Takt ein definierbarer wird. Je vollkommener es ihr dabei gelingt, den natürlichen Tonfall der Worte und Sätze zu wahren, desto reiner bringt sie die Kunstgattung zur Erscheinung, welcher wir jetzt unsere Aufmerksamkeit zuwenden: das Rezitativ, die tonlich und rhythmisch definierte Redeweise. Suchte das höhere Kunstlied vom Boden der rein musikalischen Melodiebildung aus den Kontakt mit der natürlichen Sprechweise (in den Abweichungen vom schlichten metrischen Verlauf, in den Korrekturen zugunsten der Wortbetonung), so strebt nun umgekehrt das Rezitativ vom Standpunkte der rhetorischen Deklamation aus zur wirklichen musikalischen Gestaltung hin. Es ist daher wohl begreiflich, daß der wirkliche Gesang für Momente zum wirklichen Rezitativ werden kann und umgekehrt, daß das Rezitativ in den wirklichen Gesang übergehen kann, jenes, wenn der Wortsinn immer mehr in den Vordergrund tritt, dieses, wenn der Stimmungsgehalt des Satzes zum stärkeren Ausdruck gebracht wird, so daß das einzelne Wort in den Hintergrund tritt. Eine strenge Grenze zwischen beiden Arten der Vokalmusik gibt es also nicht, sie gehen ineinander über, doch so, daß nicht etwas mittleres den Ausgang bildet, sondern daß von den Extremen aus die Mitte berührt wird.

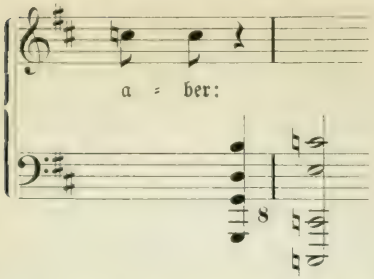
Das Rezitativ ist die am niedrigsten stehende Gesangsweise, vom Standpunkte der Musik aus betrachtet, hat aber seinen hohen Wert für größere Werke, da es die schnelle Absolvierung längerer Textpartien ermöglicht, welche für

Melodiebildung zufolge ihres Inhaltes wenig Anregung bieten oder geradezu absolut untauglich, andererseits aber für das Ganze unentbehrlich sind; das Rezitativ tritt dann an die Stelle der wirklichen Rede als wenigstens der Musik assimiliert, leicht von Musik angehaucht, sozusagen als musikalische Prosa. Verbindende *Rede* (nicht musikalisch geordnete Deklamation) ist und bleibt immer als Zwischenglied zwischen Musiknummern ein seltsam Ding, wirkt ernüchternd, weil die Stimme des Redenden doch Töne gibt und geben muß, nur aber leider keine nach Kunstgesetzen geordneten. *Übrigens dient die Abschwächung der Kunstmittel im Rezitativ dazu, die Wirkung der kantabeln Sätze zu erhöhen*, sie dient ihnen als ästhetisch nicht zu unterschätzende Folie.

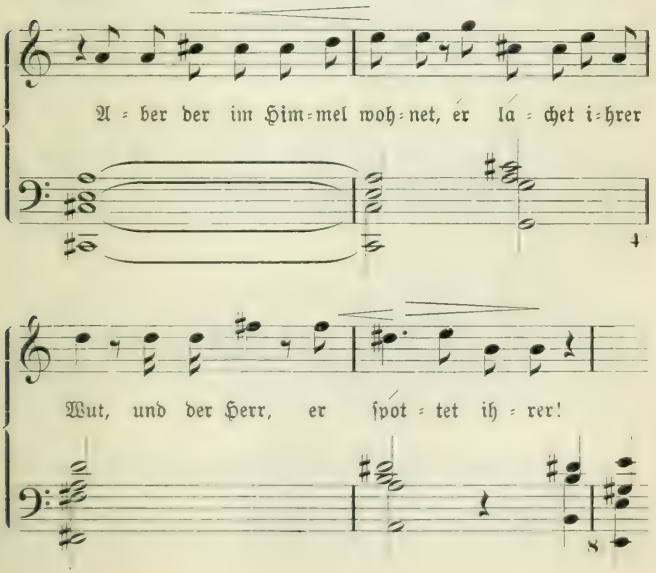
Das eigentliche Rezitativ, das nur von einigen die schweren Takte markierenden und die Kadenzen bewerkstelligenden Harmonien gestützt wird (das alte Recitativo secco [„das trockene R."] mit Generalbaß, der von Klavier, Orgel oder anderen „*Fundament*"-Instrumenten ausgeführt wurde), gliedert die vorzutragenden Sätze in ihre Hauptteile, zeichnet die Worte, welche Sinnakzente verlangen, durch höhere Töne aus oder durch metrische Stellung (auf schwere Zeiten, die aber bei der losen Handhabung des Taktes nur an den Harmonieeinsätzen der Begleitung kenntlich sind) z. B. (Bach, Matthäuspassion):




Schrift = ge = lehr = ten und die Äl = te = ſten im
Volk in dem Pa = laſt des Hó = hen = prie = ſters, der da hieß
4
Ka = i = phas und hiel = ten Rat, wie ſie Je = ſum mit
Li = ſten grif = fen und tö = te = ten. Sie ſpra = chen
6

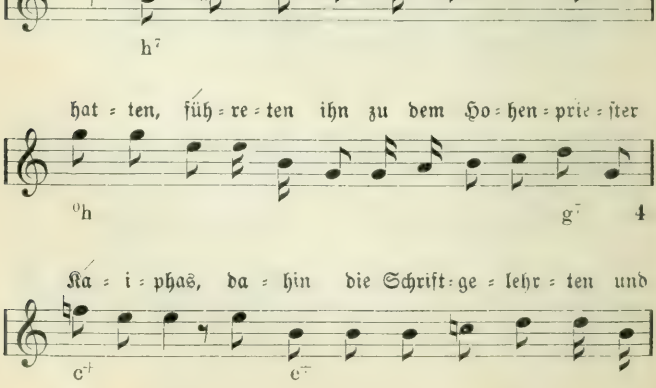


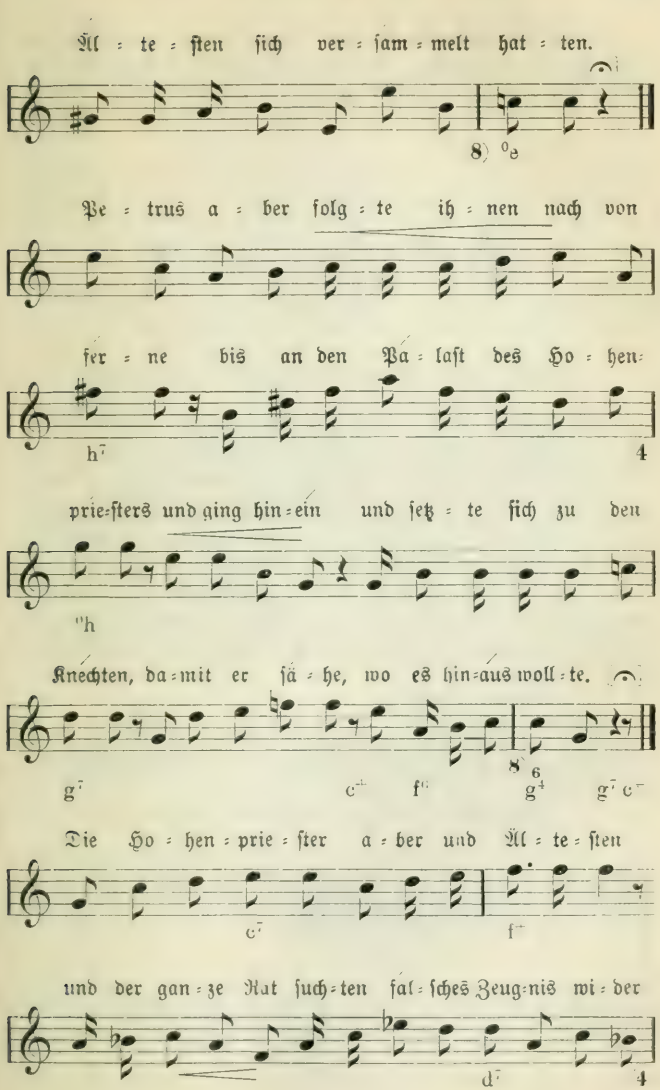
Die Taktzahlen mögen ungefähr die Struktur des Satzes andeuten; den Abschluß der Periode macht in diesen älteren Rezitativen immer die Begleitung. Die Taktstriche stehen bei Bach nicht so wie hier, sondern mit fortlaufender Zählung im $^4/_4$-Takt. Korrekt (d. h. die schwere Zeit angebend) stehen dagegen die Taktstriche in den kleinen Rezitativen in Händels „Messias", z. B.

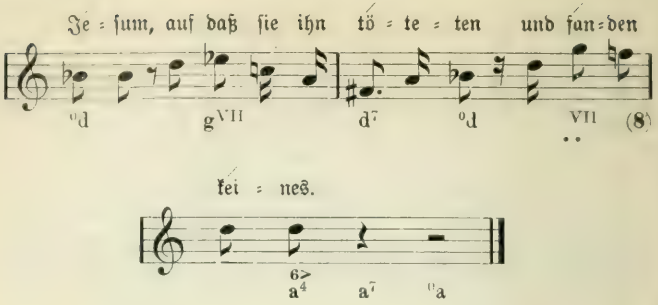


Das Rezitativ als Mittelglied zwiſchen wirklich geſchloſſenen Geſangsſtücken bedarf nicht tonartlicher Einheit, ſondern wird gern und mit Glück und mit Fug und Recht benutzt, um von der Tonart der einen zu der der anderen Nummer einen wohlmotivierten moduſatoriſchen Übergang zu machen. Das erſte der beiden mitgeteilten Rezitative (Bach) ſteht zwiſchen einem Choral in H-moll und dem Chor der Hohenprieſter uſw. in C-dur, das zweite (Händel) zwiſchen einem Chor in C-dur und einer Tenor-Arie in A-moll.

Das gilt aber nicht nur von Rezitativen ſo kleiner Ausdehnung. Das folgende ebenfalls der „Matthäuspaſſion" entnommene Rezitativ umfaßt drei abgeſchloſſene Textſätze und ebenſoviele muſikaliſche Perioden (wenn ſich auch deren Struktur nur ungefähr definieren läßt). Die vorausgehende Nummer in H-moll macht einen Halbſchluß auf fis^{+}; der erſte Satz des Rezitativs lenkt nach A-moll, der zweite von da nach C-dur, der dritte weiter nach D-moll und die folgende Nummer (Choral) ſteht in B-dur!

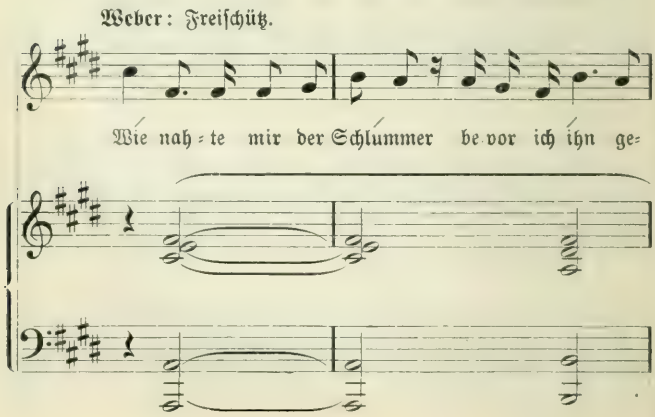


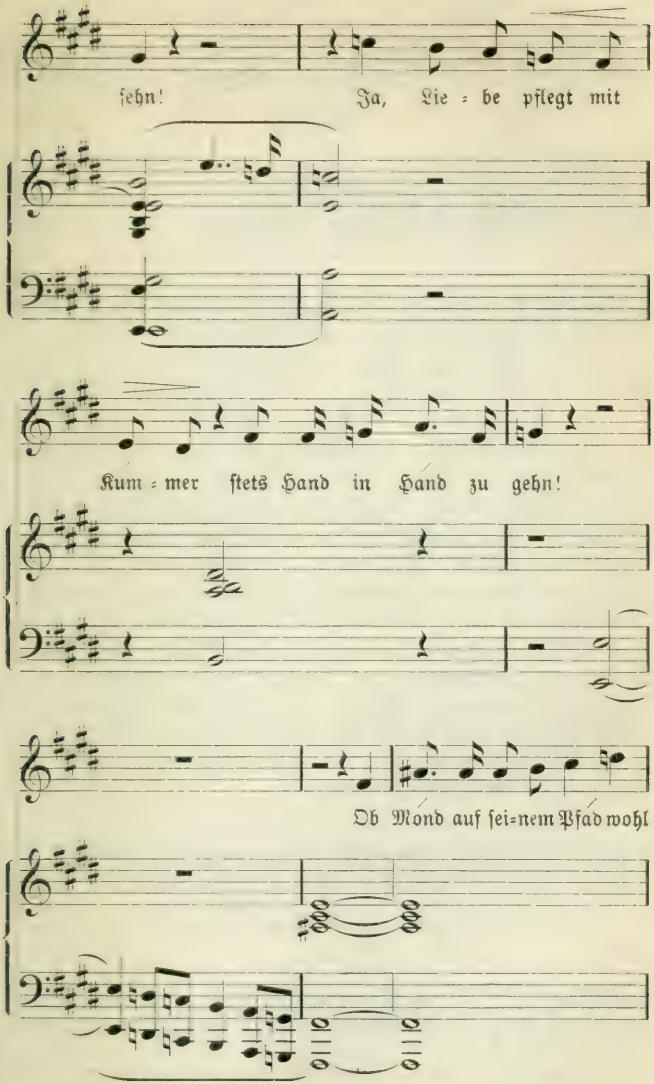

Äl = te = ſten ſich ver = ſam = melt hat = ten.
Pe = trus a = ber folg = te ih = nen nach von
fer = ne bis an den Pa = laſt des Ho = hen=
prie=ſters und ging hin=ein und ſetz = te ſich zu den
Knechten, da=mit er ſä = he, wo es hin=aus woll=te.
Die Ho = hen = prie = ſter a = ber und Äl = te = ſten
und der gan = ze Rat ſuch=ten fal=ſches Zeug=nis wi = der

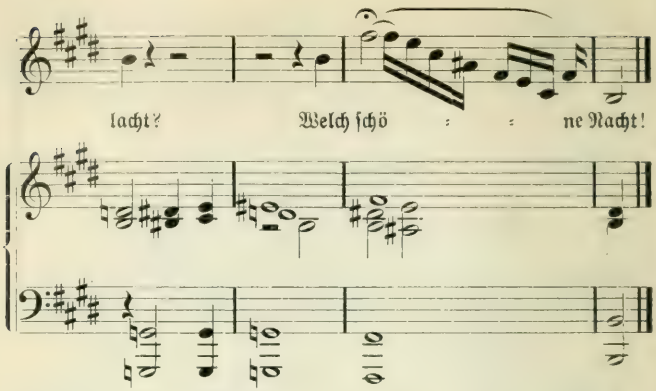


§ 13. Das motiviſch begleitete Rezitativ.

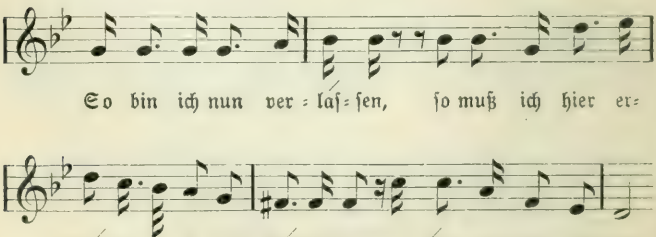
Vergleichen wir mit dieſen Rezitativen älterer Art und bibliſchen Inhalts einige moderne weltliche aus Opern Webers oder Muſikdramen Wagners, ſo erſcheint der Abſtand keineswegs ſo groß, wie man meinen ſollte: die Erklärung dafür liegt aber gewiß deutlich genug in unſeren obigen Erörterungen. Der Verzicht auf eine über den Worten ſchwebende Melodie, die Motivbeſtimmung durch den Tonfall der Worte oder Sätze ſelbſt muß immer und überall zu ähnlichen Reſultaten führen!



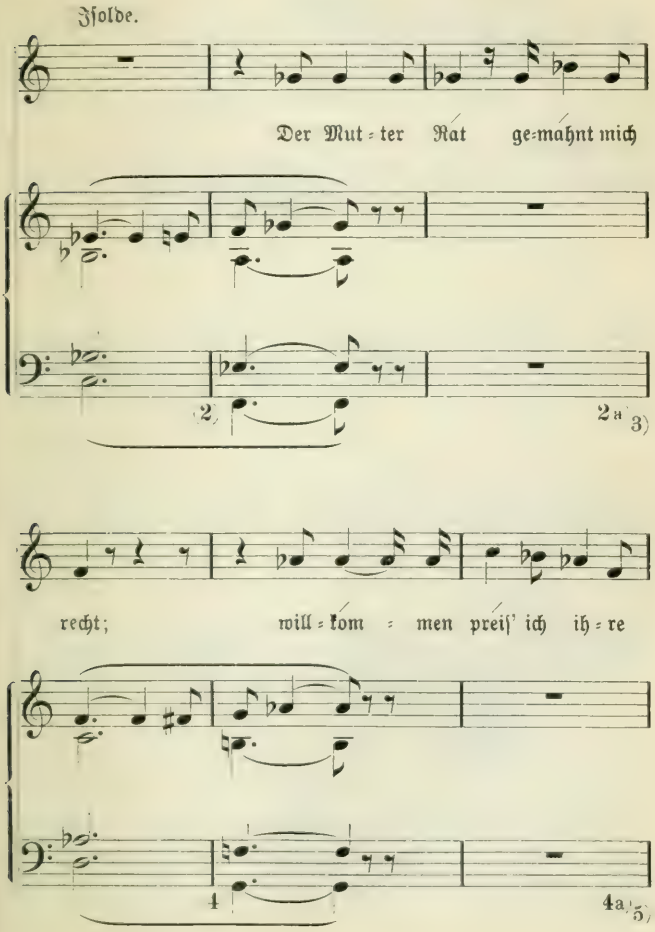

sehn! Ja, Lie = be pflegt mit
Kum = mer stets Hand in Hand zu gehn!
Ob Mond auf sei=nem Pfad wohl

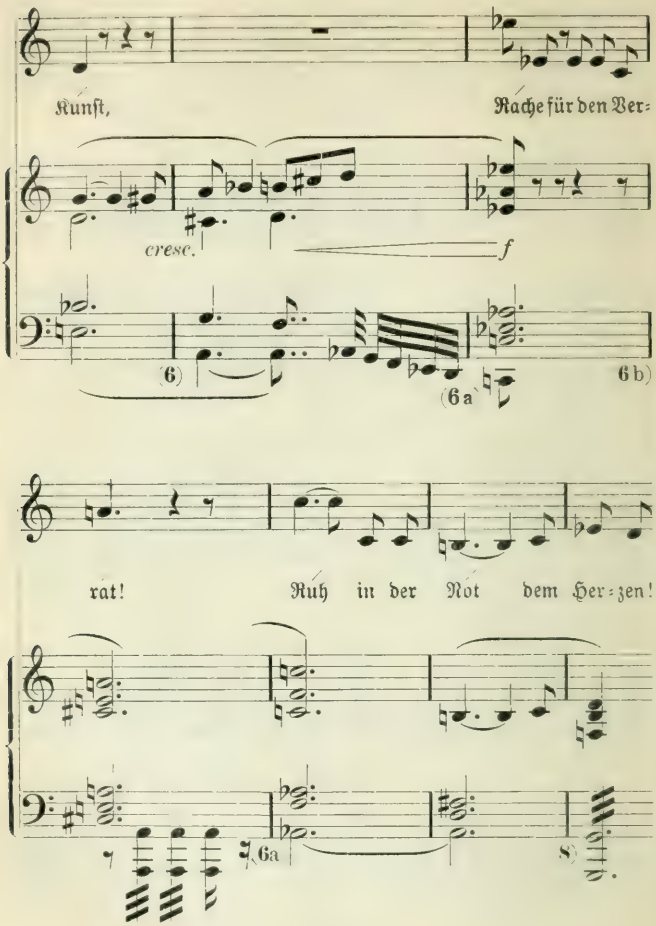


Hier iſt der Reim faſt ſtörend, desgleichen die ſtrenge Symmetrie des Textes (ebenſo in dem folgenden in die Arie eingeſchobenen Rezitativ: „O wie hell die goldnen Sterne"); das Melisma des Schluſſes („ſchöne") leitet direkt ins Cantabile über, iſt eigentlich alſo ſchon nicht mehr zum Rezitativ gehörig. Auch vor der großen Arie der „Euryanthe" ſind in dem Rezitativ der Reim und das Versmaß etwas läſtig — man empfindet den Widerſpruch der Intention des Dichters (der offenbar dieſe Zeilen ſchon arios meinte) und der des Komponiſten. Obgleich ſich Weber bemüht, den Reim zu verdecken, gelingt ihm das doch nicht, weil die Sinnakzente zum Teil gerade auf die Reimſilben fallen:



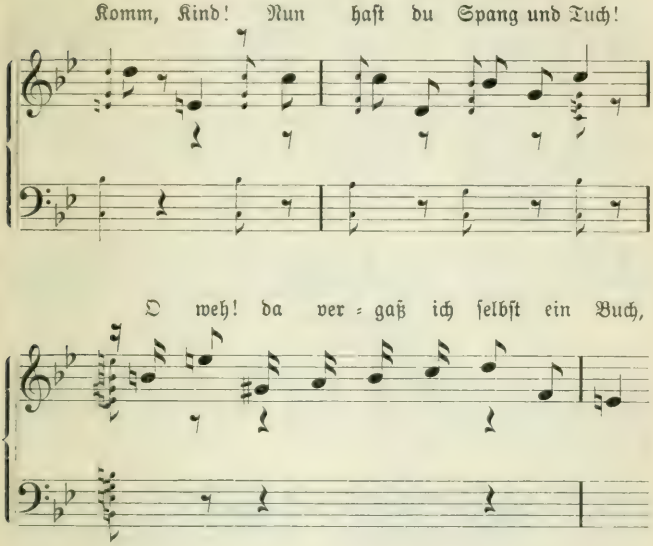
Wagner — Dichter und Komponist in einer Person — verschmäht deshalb gewöhnlich den Reim für das eigentliche wie das dem ariosen Gesang angenäherte Rezitativ ganz, z. B. (aus: „Tristan und Isolde"):





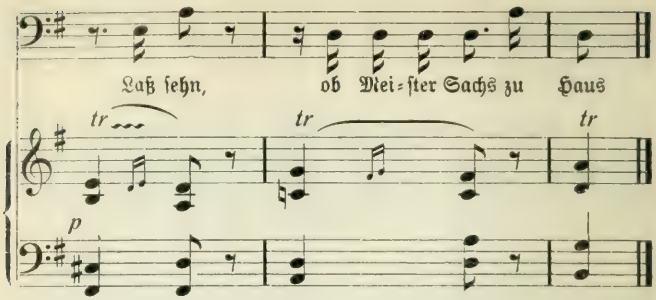
Daß hier die Begleitung motiviſch eingreift, iſt uns nichts neues; das Beiſpiel gehört dennoch hierher, da die Singſtimme nicht Melodie bildet, ſondern nur deklamiert.

In den durchweg gereimten „Meistersingern" finden sich trotz der Reime sehr viele Stellen, in denen das Rezitativ vollständig auf dem Standpunkte des alten Secco steht, z. B.:

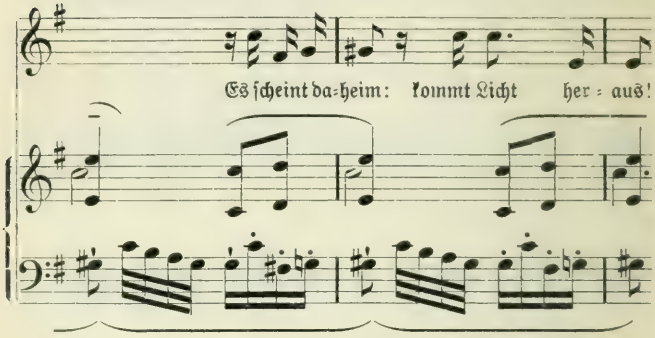


doch sind dieselben immer nur kurz und gehen bald wieder zu einer höheren Stufe über, die entweder die Singstimme melodischer entwickelt oder charakteristische Motive in der Begleitung bringt, z. B. im zweiten Akt in der Szene, wo Pogner mit Eva heimkehrt und im Zweifel ist, ob er noch bei Sachs eintreten soll; der Anfang des Rezitativs schwebt lose in richtigem Sprechtone über dem Lehrbubenmotiv (a), und die Worte Evas: „Er scheint daheim" usw. über dem Schustermotiv (b); dann folgen vier Takte Secco (c) und weiterhin eine vollständige Motivbildung (imitierend aufgebaut) in der Singstimme (d):

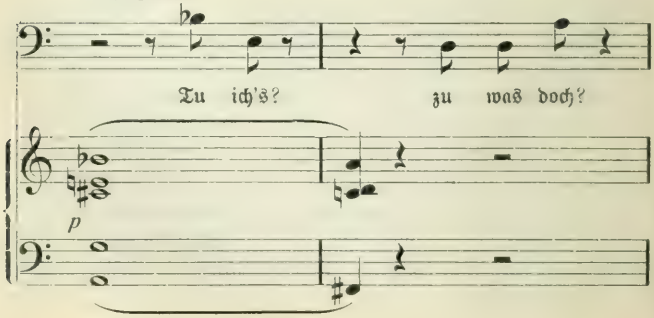
a) (Pogner).

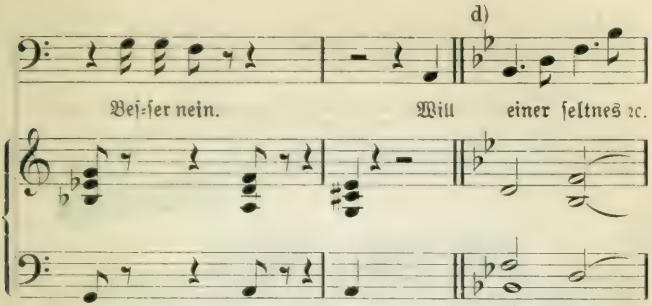


b) (Eva).

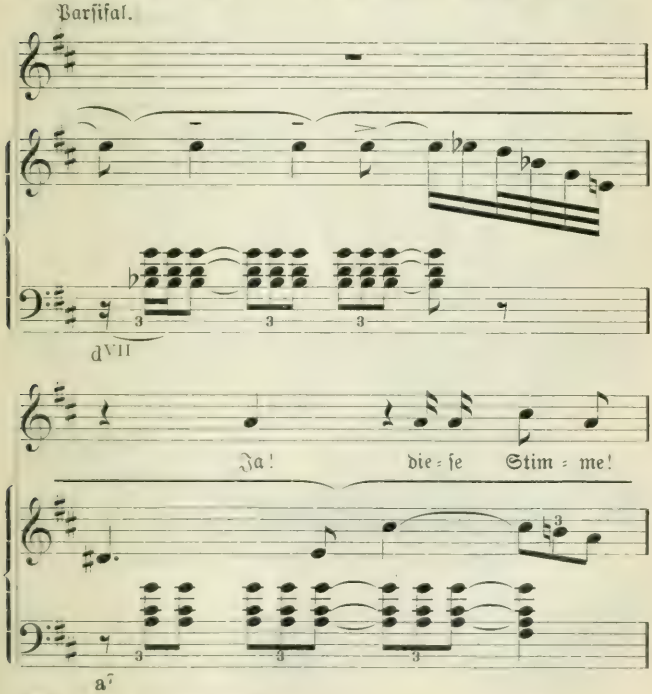


c) (Pogner.





Endlich mag hier ein Stück eines motivisch begleiteten Rezitativs aus Wagners „Parsifal" Platz finden:



so rief sie

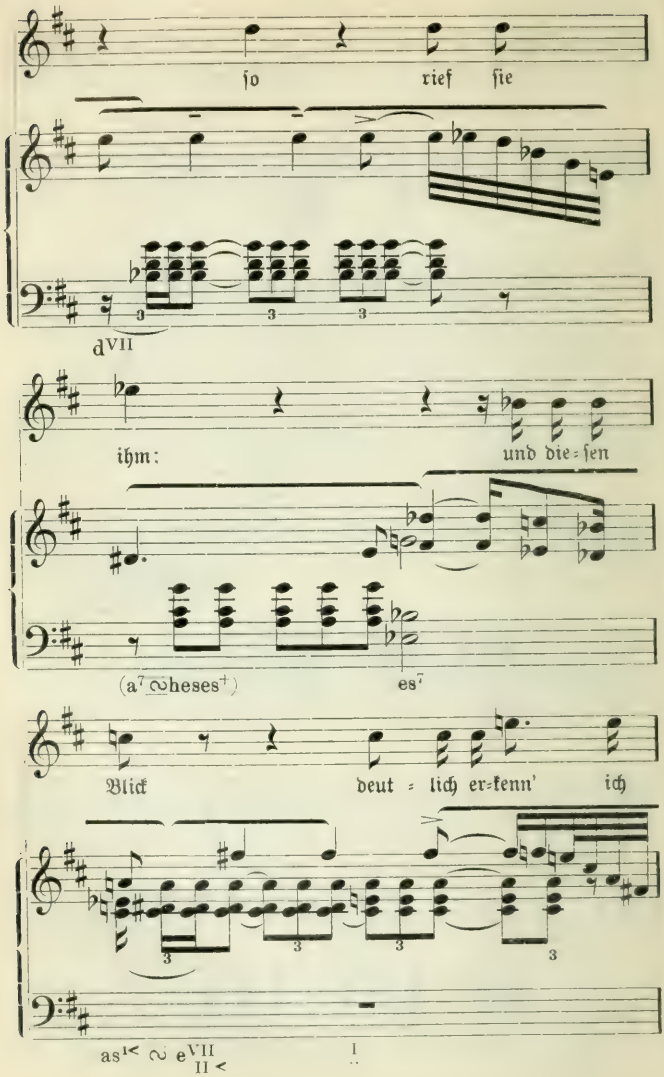
d^{VII}

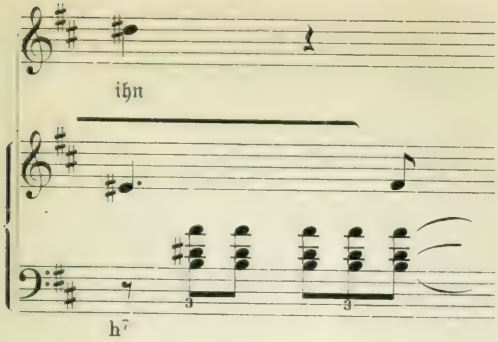
ihm: und die=sen

($a^7 \sim$heses$^+$) es^7

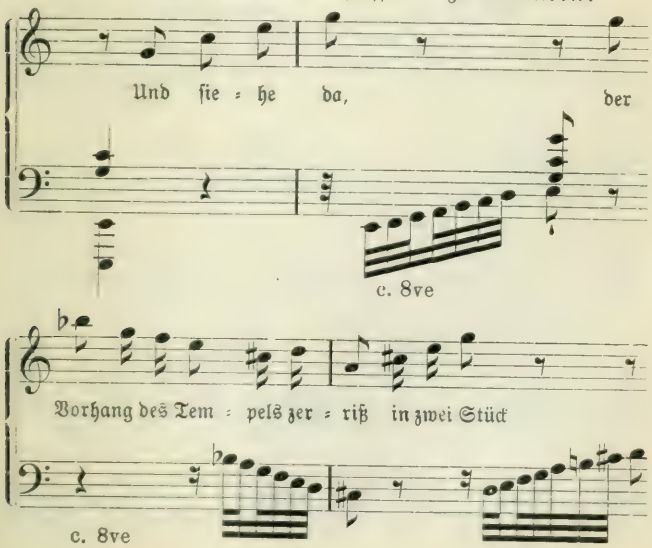
Blick deut = lich er=kenn' ich

as$^{1<}$ ∾ $e^{VII}_{II<}$ I



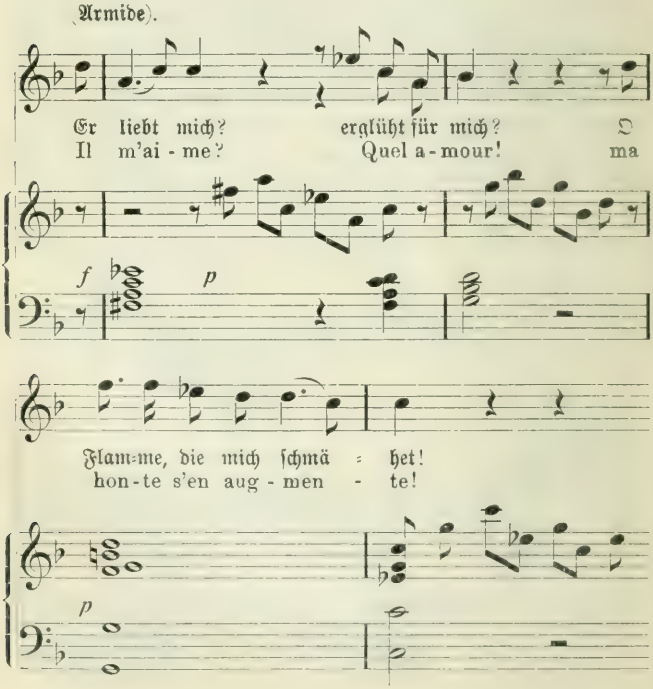


Wagners Rezitativ zeigt tatsächlich keine prinzipiell verschiedenen Eigenschaften gegenüber dem älteren, wie wir von vornherein nicht anders erwarten konnten. Das motivisch begleitete Rezitativ (Accompagnato) ist ja alt; ich brauche nur an das Zerreißen des Vorhanges im Tempel in Bachs „Matthäuspassion" zu erinnern:

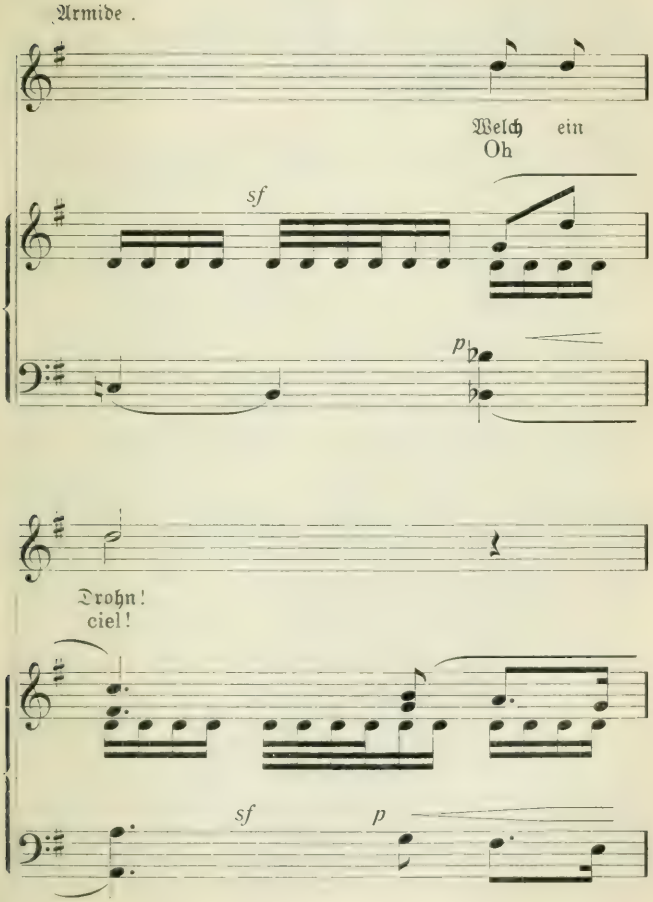


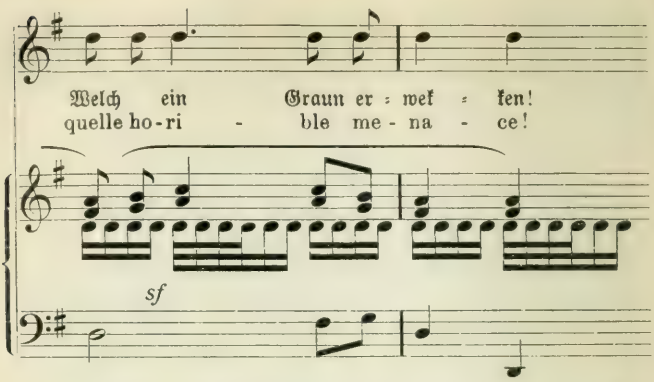
u. ſ. w. Ja, die Begleitung der Reden Jeſu, die faſt durchweg rezitativiſch gehalten ſind (nur die Abendmahlseinſetzung geht in getragenen Geſang über), mit dem Streicherchor anſtatt nur mit Continuo, iſt gewiß auch eine Form des Accompagnato, und zwar eine durch ihre Einfachheit Großes wirkende. Wie Himmelslicht umſtrahlen die Violinen das Haupt des Erlöſers.

Die aufgewendeten Mittel ſind natürlich bei Wagner reichere, raffiniertere als bei den älteren Meiſtern, ſowohl was das orcheſtrale Kolorit als was die Harmoniebehandlung anlangt. Aber wenn Gluck in der „Armide" das Rezitativ vor der Beſchwörung des Haſſes in folgender Weiſe begleitet:



ferner, wo Armide, erschaudernd über die Drohungen des Hasses, auf einen Ton (d^2) festgebannt ist, gleichsam kein Wort reden kann, während die Begleitung verrät, was in ihr vorgeht:





ſo ſind das Bildungen, die vom Standpunkte der Geſangskompoſitionstechnik aus durchaus in eine Kategorie mit den mitgeteilten Wagnerſchen gehören.

Nach allem kann es ſich für den angehenden Komponiſten nicht darum handeln, eine ſtrenge Scheidung der hier nur in aller Kürze angedeuteten Arten des rezitativiſchen Geſanges aus Beiſpielen zu erlernen, ſondern er muß die Extreme ins Auge faſſen (reines Rezitativ, nur notdürftig harmoniſch geſtützt, und — wirklich getragener Geſang, Melodie) und ihre Berührungen in der Mitte, den wirklichen Übergang aus einem in das andere, mit einer Anzahl definierbarer Zwiſchenſtufen (Singſtimme nur deklamierend, aber Begleitung motiviſch ſich entfaltend; Singſtimme motiviſche Geſtaltung andeutend, aber noch nicht eigentlich kantabel, Begleitung gebunden oder auch nur die Harmonie ſkizzierend uſw.), als möglich begreifen.

Im eigentlichen Rezitativ, nämlich dem mit dieſer Bezeichnung verſehenen, *iſt der Sänger von der ſtrengen Einhaltung des Taktes, auch von der genauen Abwägung der Dauerverhältniſſe der Töne entbunden*; daher bezeichnet ein a battuta meiſt den Wiedereintritt ſtrenger Taktgeltung. Man würde aber doch

fehlgehen, wollte man alle Stellen, die mit a battuta oder alle, die nicht mit Recitativo bezeichnet sind, aus dem Bereich der für das Rezitativ maßgebenden Kompositionsweise ausschließen. Vor allem ist für das motivisch begleitete Rezitativ die strengere Einhaltung des Taktes notwendig, weil sonst die Motive (besonders wo ein Orchester begleitet) nicht ordentlich herauszubringen sind; es ist da Sache des Komponisten, die Notenwerte so zu schreiben, daß der Takt nicht als Fessel empfunden wird (Punktierungen, Pausen, gehäufte kurze Noten, Triolen usw.).

Um zur rechten Zeit mit Sicherheit über die rezitativische Schreibweise verfügen zu können, ist es natürlich erforderlich, dieselbe zu üben, wir stellen daher die neuen Aufgaben:

7. **Aufgabe.** Komponisten einiger Secco-Rezitative (natürlich nicht mit Generalbaß, den heute niemand mehr schreibt, sondern mit ausgeschriebenen Harmonien); als Text dienen:

a erzählende Bibelworte (aus dem neuen oder alten Testament),

b Bruchstücke aus dramatischen Dichtungen (Dramen von Goethe, Schiller, Shakespeare usw. oder Operntexten.

8. **Aufgabe.** Komposition einiger größeren Balladen mit Überwindung von erzählenden Partien des Textes durch rezitativische Behandlung.

9. **Aufgabe.** Komposition einiger Arien mit vorausgeschicktem Rezitativ und geeignetenfalls mit Einschaltung rezitativischer Zwischenpartien.

4. Kapitel.

Das Gesangs-Ensemble.

§ 14. Das lyrische Duett.

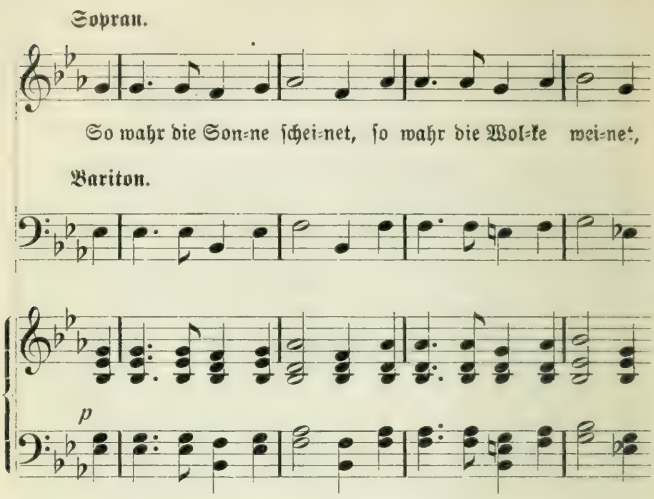
Mehr und mehr ist uns die Begleitung der Gesangsmelodie zu einem selbständigen Faktor des musikalischen Gesamtaufbaues geworden; sie übernahm motivische Bildungen während der Pausen der Singstimme oder auch

alternierend (gleichsam zwischen die einzelnen Textzeilen weitere korrespondierende metrische Glieder einschaltend) und konnte sogar schließlich die thematische Gestaltung ganz an sich reißen, indem sie den Gesang zur bloßen Textrezitation herabdrückte. Es ist daher für den Kompositionsschüler kaum eine neue technische Aufgabe, wenn er nun der Singstimme zunächst eine zweite Singstimme zugesellen soll, denen, beide stützend und ergänzend, wie im Lied, die Begleitung gegenübersteht. Das *lyrische Duett* erscheint zunächst in einer überaus einfachen Gestalt (die aber auch noch beim komplizierter angelegten, ja beim dramatischen Duett als Form einzelner Teile zur Geltung kommt und daher *keineswegs als nebensächlich anzusehen ist*), nämlich mit Zusammenführung beider Stimmen in gleichem Rhythmus mit demselben Text (Note gegen Note gesetzt). Von einer Individualisierung der beiden Singstimmen ist dabei nicht die Rede, sondern beide vereinen sich vollständig zum *doppelten Vortrag eines und desselben Inhaltes*. Beispiele dieser Art von Duettkompositionen sind die allbekannten Mendelssohnschen Op. 63, auch Schumanns Op. 103. Die Singstimmen gehen dabei, wenn Stimmen gleicher Tonlage (2 Soprane, 2 Tenöre ꝛc.) gemeint sind, zumeist in Terzen (natürlich aber ohne andere Intervalle auszuschließen). Auch wenn eine hohe Frauen- und eine hohe Männerstimme vereinigt werden, ist das (in der Notierung) das gewöhnliche (wegen der akustischen Täuschung, daß beide Stimmen sich in Terzen bewegen, wenn sie tatsächlich in Dezimen gehen); doch sind wegen der effektiven Entfernung der Stimmen natürlich gelegentlich auch andere Intervalle möglich, indem der Tenor höher getrieben und der Sopran tiefer geführt wird: in solchen Fällen tritt dann vermöge des Glanzes seiner Klangfarbe der Tenor als führende Stimme hervor, und es entstehen ganz eigentümliche Wirkungen und *Täuschungsmöglichkeiten über die Entfernung der Stimmen voneinander*, wenigstens

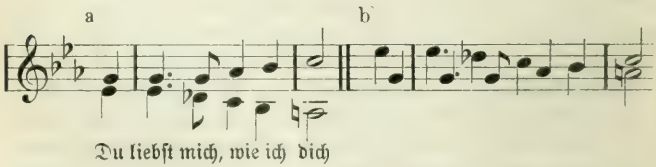
für den ungeübten Hörer. So klingt z. B. $\frac{c^2}{e^1}$, wie eine Terz, weil der Tenor höher scheint, auf e^1 schon mehr Glanz hat als der Sopran auf c^2; $\frac{h^2}{g^1}$ klingt aus demselben Grunde wie eine Sexte, und steigt gar der Tenor wirklich über den Sopran hinauf z. B. $\frac{a^1(T)}{f^1(S)}$ so erscheint das Intervall größer als es ist, weil der Sopran tief und der Tenor hoch liegt. Es leuchtet ein, daß diese Wirkungen vom Komponisten nicht außer Acht gelassen werden dürfen und daß er z. B. meiden wird, den Tenor besonders tief und den Sopran besonders hoch zu führen, weil dann plötzlich die für gewöhnlich nicht bemerkliche Oktave des natürlichen Abstandes beider Stimmen auffallend hervortritt. So erscheint z. B. das Intervall $e : gis^2$ sehr groß, weil der Tenor in seiner tiefsten und der Sopran in seiner höchsten Lage beschäftigt ist. Verbindet man zwei Frauenstimmen oder zwei Männerstimmen verschiedener Klangfarbe (Sopran und Alt, Tenor und Baß) miteinander, so werden Sexten häufiger werden, weil die mittleren Tonlagen der beiden Stimmgattungen etwa um eine Quinte differieren; natürlich sind aber nähere Führungen, ja selbst Kreuzungen der Stimmen keineswegs ausgeschlossen.

Ein Beispiel allereinfachster Gestaltung des lyrischen Duetts, nämlich sofern sogar auch die Begleitung Note gegen Note gesetzt ist (vgl. unsere Bemerkungen S. 72), anderseits aber wieder merkwürdig durch die Wahl der Stimmen (Sopran und Tenor *oder Bariton* — tatsächlich Ober- und Unterstimme [Baß] eines schlichten vierstimmigen Satzes Note gegen Note), ist Schumanns: „So wahr die Sonne scheinet." Bezüglich der Klavierbegleitung ist noch zu bemerken, daß dieselbe fast durchweg die Sopranstimme in der tieferen Oktave (Tenorlage) verdoppelt, wodurch beide Stimmen in ganz eigenartiger Weise einander näher gerückt erscheinen. Ich

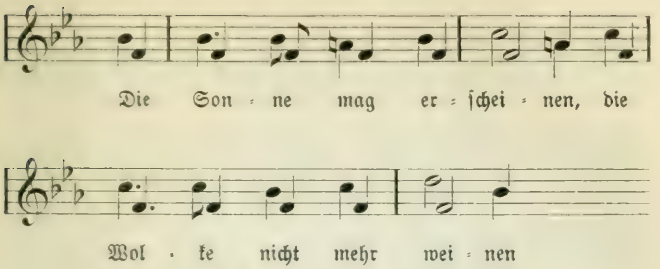
schreibe die im Original mit Violinschlüssel notierte Männerstimme im Baßschlüssel:



Am Schluß der ersten Strophe schwingt sich die Männerstimme zum es^1 empor, während der Sopran in klangarmer Mittellage bleibt; die Stelle (a) wirkt daher so wie sie bei b notiert ist:

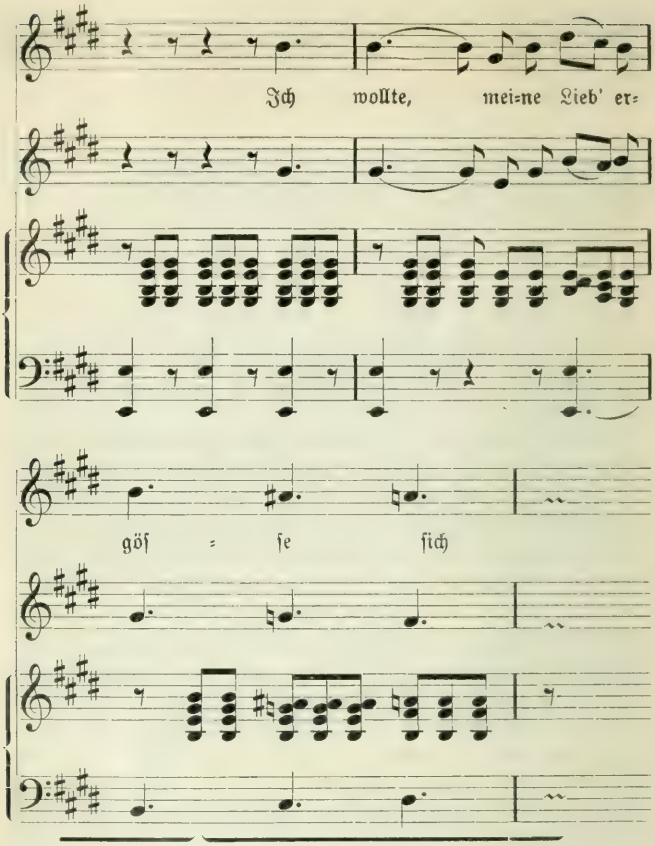


Auch der Anfang der zweiten Strophe stellt den Bariton in den Vordergrund und drängt den Sopran zurück, so daß die Wirkung entsteht:

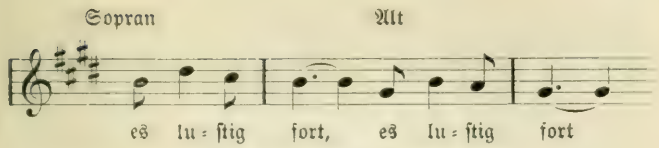


Hier wird also in der Wirkung dieselbe Stimme, die im ersten Teile den Baß abgab, zur melodieführenden Oberstimme!

Es ist übrigens keineswegs ein ästhetisches Gebot, daß der Text des lyrischen Duetts wie hier die Zweiheit der Stimmen rechtfertige („Du liebst mich, wie ich dich"). Vor allem ist jedes Naturstimmungsbild ebenso gut für zwei Stimmen wie für eine oder vier (Chorlied) möglich, ja ich wüßte nicht, warum nicht jedes Liebeslied, ebensogut wie es als einstimmiges Lied von Sopran, Alt, Tenor oder Baß oder wie es als Chorlied gesungen wird (wo geschähe das nicht?), auch als Duett möglich wäre! Hie und da wird die Verwandlung d e r Geliebten in d e n Geliebten in der einen von beiden Stimmen wünschenswert scheinen, freilich wird man nicht die Geliebte mit Frauenstimmen und den Geliebten mit Männerstimmen anfingen und Mädchenlieder nicht einer Sopran- und einer Tenorstimme, sondern lieber zwei Frauenstimmen zudenken. Mendelssohns „Ich wollt', meine Liebe ergösse" ist bezeichnet mit Sopran I und Sopran II und enthält dennoch die Textzeile „Sie tragen zu dir, Geliebte"; natürlich singt aber, wenn es vom Sopran und Tenor vorgetragen wird, der Sopran „Geliebter" und der Tenor „Geliebte". Der Anfang dieses Duetts, das sich überwiegend in Terzen hält, aber mit gelegentlichen Sexten und auch einigen anderen Bildungen, lautet:

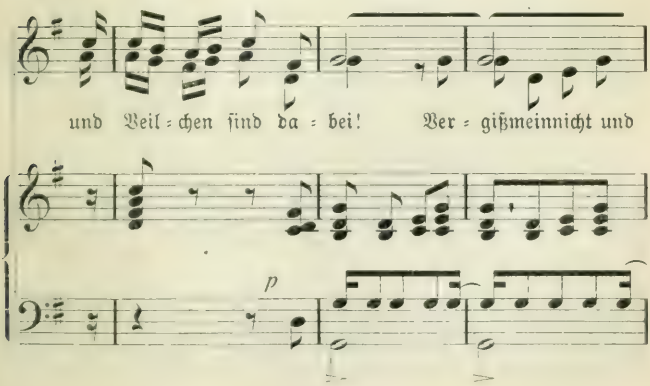


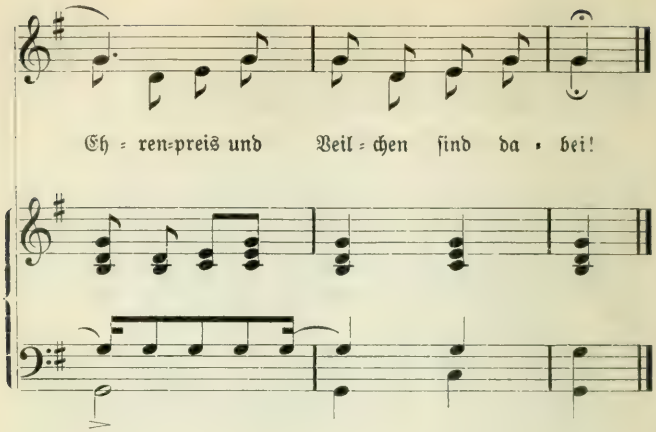
Die zweite Stimme ist hier nirgends (wie im obigen Schumannschen Beispiel) Baß, sondern fortgesetzt Mittelstimme (Alt oder Tenor), erhebt sich auch nirgends derart, daß sie dominierte und die Oberstimme zurückdrängte; daß Mendelssohn zu Anfang der Schlußanhänge der einzelnen Strophen ein paar Takte die Stimmen einzeln vorführt:



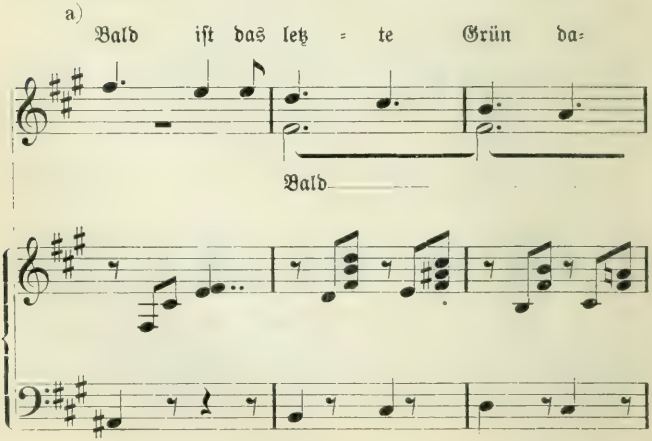
iſt mehr ein Scherz (die Terzen könnten ohne Störung untergelegt werden) und techniſch in keiner Weiſe von Belang, kann aber immerhin als erſter Fingerzeig dienen, daß die Zweiſtimmigkeit auch ſelbſt da, wo ſie Note gegen Note geſetzt iſt, nicht unbedingt feſtgehalten werden muß; daß man je nach der Lage der Melodie dann die eine oder die andere wählen wird, verſteht ſich von ſelbſt. Auch in Mendelsſohns „Abſchied der Zugvögel", das dadurch merkwürdig iſt, daß die beiden Stimmen von Anfang bis zu Ende *nur Terzen* bilden, finden ſich ein paar Stellen, die in ähnlicher Weiſe zeitweilig nur eine Stimme beſchäftigen.

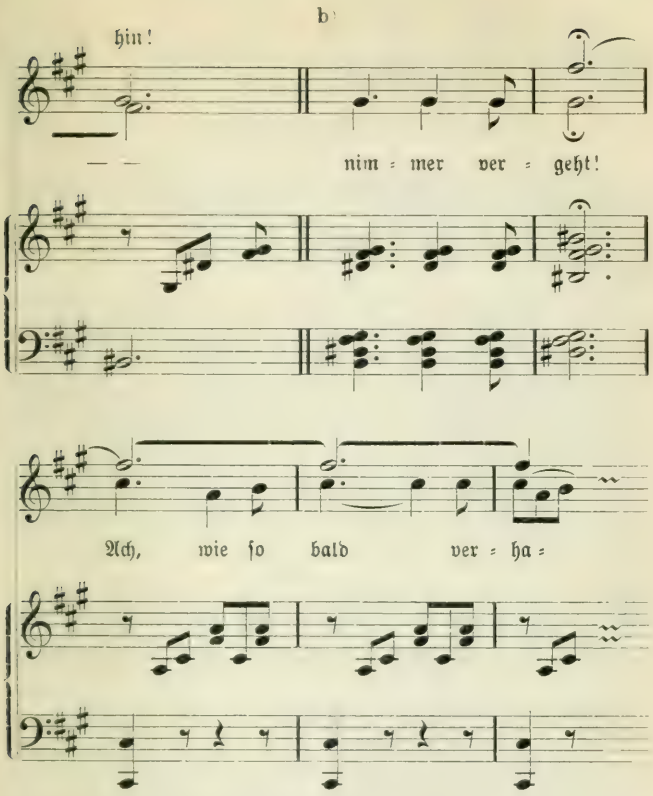
Eine hübſche Wirkung erzielt Mendelsſohn in den Anhängen der Anfangs- und Schlußſtrophe des Duetts „Maiglöckchen und die Blümelein" durch einen *ausgehaltenen Ton* der Oberſtimme, unter welchem die zweite Stimme eine Textzeile wiederholt:



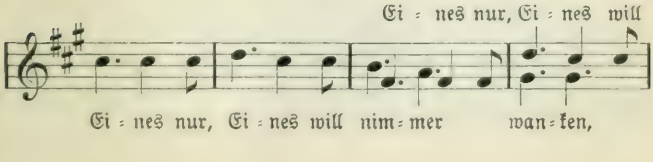


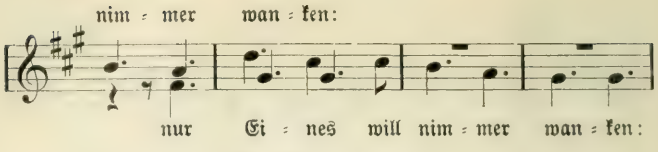
Auch im „Herbstlied" (Op. 63 IV) wendet Mendelssohn dasselbe Mittel der Vermannigfaltigung an und zwar liegt der Halteton das eine Mal in der Unter-, das andere Mal in der Oberstimme:





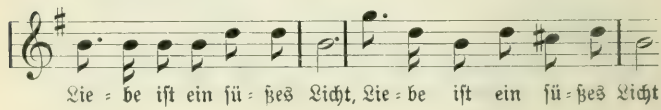
Dies Duett läßt übrigens mehrmals die Stimmen abwechselnd pausieren und bringt auch bereits eine Imitation in Endführung (kurz vorher):



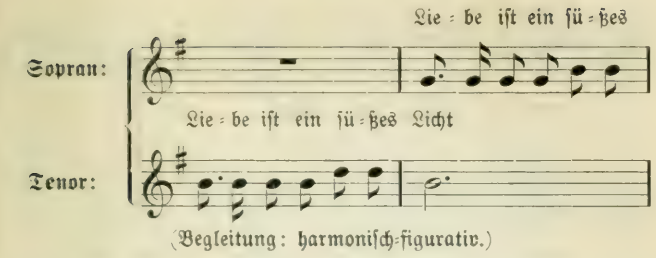


Hier lösen sich die beiden Stimmen bereits merklich voneinander los und tragen verschiedene Textworte zugleich bezw. dieselben Textworte gegeneinander verschoben vor.

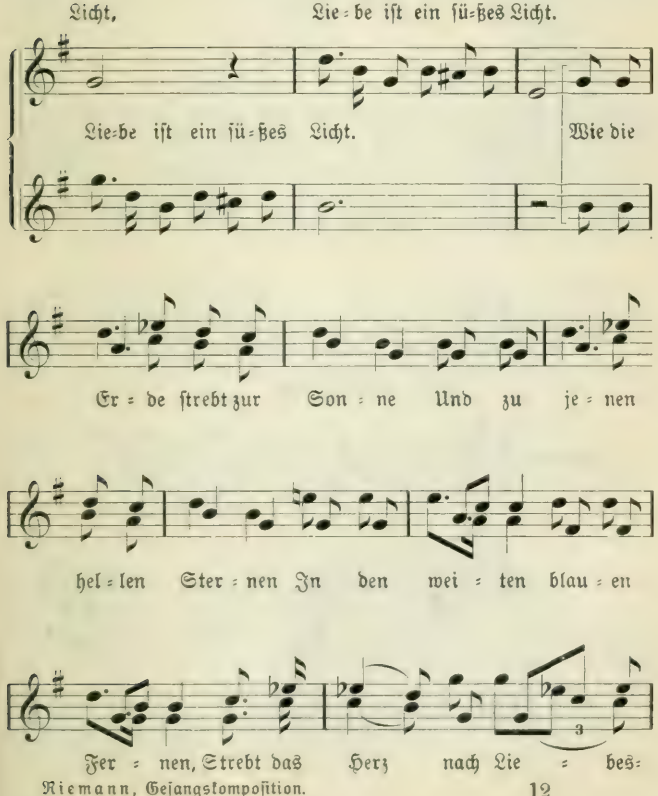
Ehe wir uns eingehender mit Duetten bekannt machen, welche die Stimmen kontrapunktisch verselbständigen, müssen wir erst noch einer andern sehr beliebten Kategorie gedenken, welche zunächst die Stimmen einzeln vorführt und zwar für ganze Strophen oder doch längere Melodieteile, und sie erst später vereinigt. Ein herrliches Stück solcher Art ist Schuberts „Licht und Liebe" (für Sopran und Tenor). Nach vier Takten Vorspiel beginnt der Tenor:

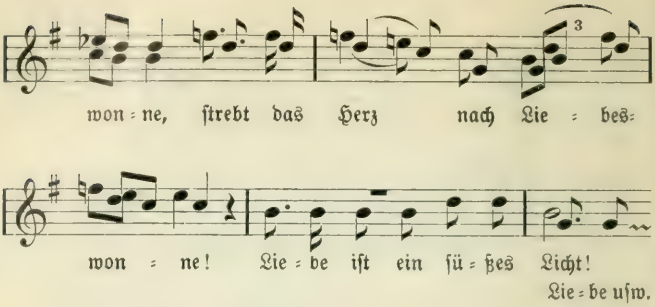


und singt zunächst 18 Takte allein; nach vier Takten Überleitung beginnt der Sopran und singt nun ebenfalls 18 Takte (aber nicht dieselbe Melodie, sogar in anderer Tonart [E-dur], am Schluß zurückmodulierend) allein. Nun aber (ohne Zwischenspiel) beginnt das eigentliche Duett, indem der Tenor die Melodie des ersten Teiles abermals vorträgt, während der Sopran zunächst nur auf die langen Töne der Tenormelodie frei imitierend sich dazwischenschmiegt; dann aber vereinen sich beide und gehen Note gegen Note mit gleichem Texte weiter (man vergegenwärtige sich dabei das oben über die akustischen Wirkungen der Stimmen in der Höhe und Tiefe ihres Umfanges Gesagte):

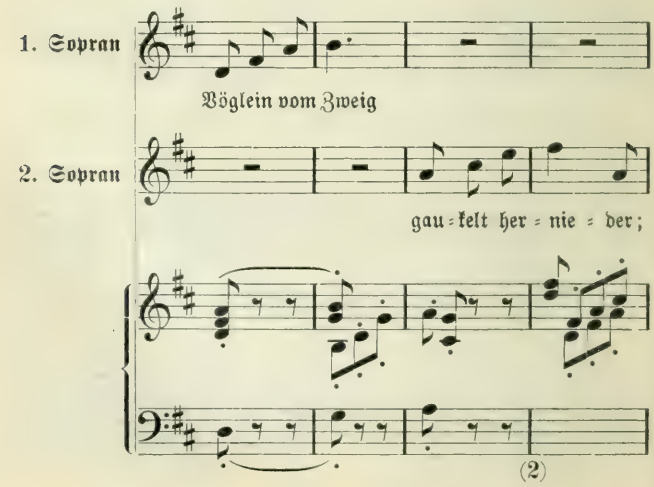


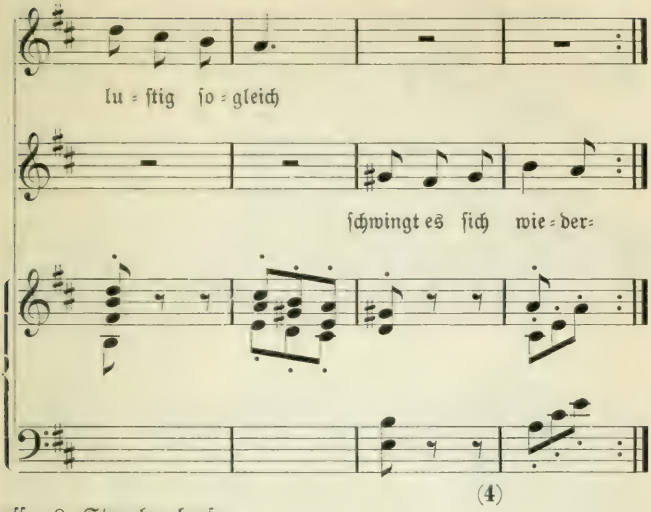
(Begleitung: harmonisch-figurativ.)





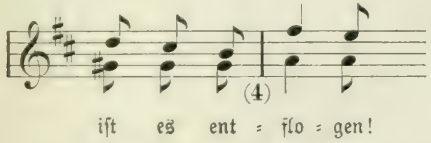
Gewagter iſt ein Zerteilen des Textes zwiſchen die beiden Stimmen, wie es Schumann in „Das Glück“ (Hebbel) mit gutem Erfolg durchführt; das Haſchen nach dem Glück findet in dieſer an das engliſche catch gemahnenden Schreibweiſe (man beachte, wie auch das Klavier ſich an dem Verſteckſpiel beteiligt) eine vortreffliche Illuſtration:



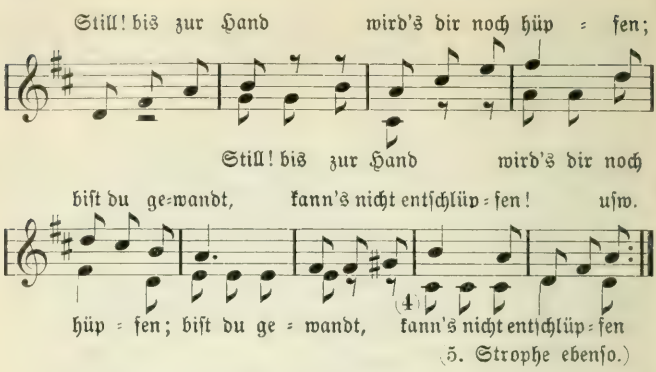


usf. 2. Strophe ebenso.

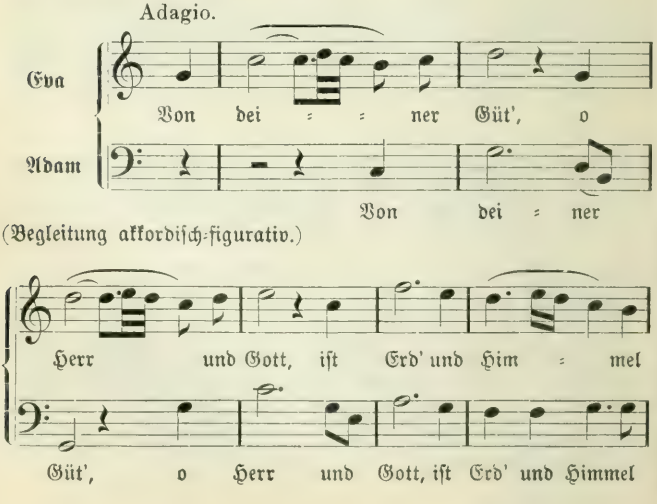
Die dritte Strophe läßt sich ähnlich an (moduliert aber zur Subdominante und bildet einen am Ende in die Dominante [a'] einmündenden Zwischenhalbsatz); nur die beiden letzten Takte vereinen die beiden Stimmen:

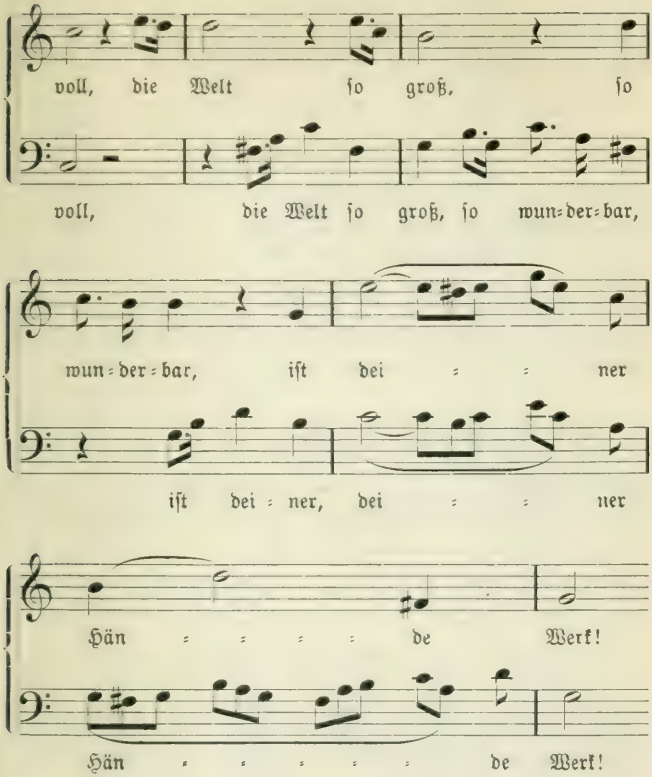


Interessant ist die nun anschließende Reproduktion der Melodie des Anfangs; dieselbe ist nicht mehr zwischen die beiden Stimmen geteilt, sondern die erste nimmt sie ganz und die zweite schiebt sich imitierend dazwischen (mit dem Klavier):

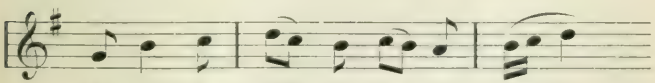


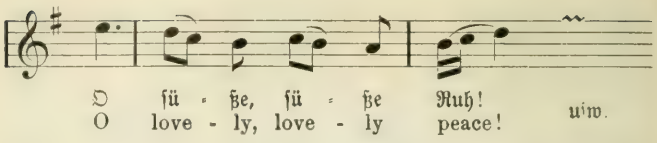
Der Schlußteil hält dann beide Stimmen fest ganz Note gegen Note zusammen. Dies Beispiel führt uns bereits über zu dem ersten Duett Adams und Evas in Haydns „Schöpfung", in welchem die Stimmen zunächst frei gegeneinander kontrapunktieren, um sich in den Schlüssen der einzelnen Sätze und endlich im ganzen Schlußteile fest zu vereinigen:



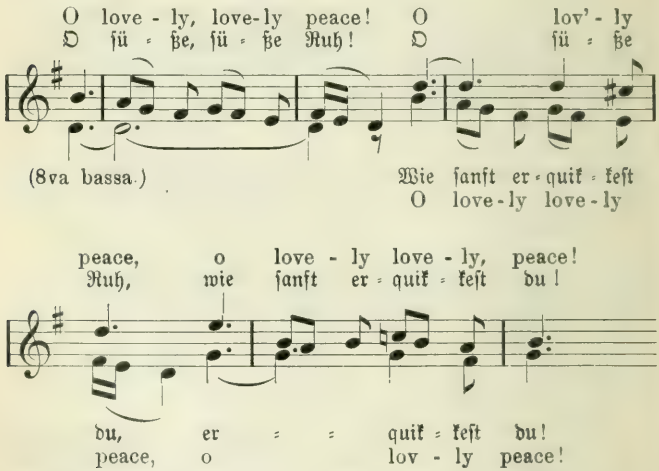


Das Duett „O Friede" in Händels „Judas Makkabäus (Israelitin und Israelit; Sopran und Baß) beginnt mit dem Vortrag einer achttaktigen Melodie durch den Sopran:

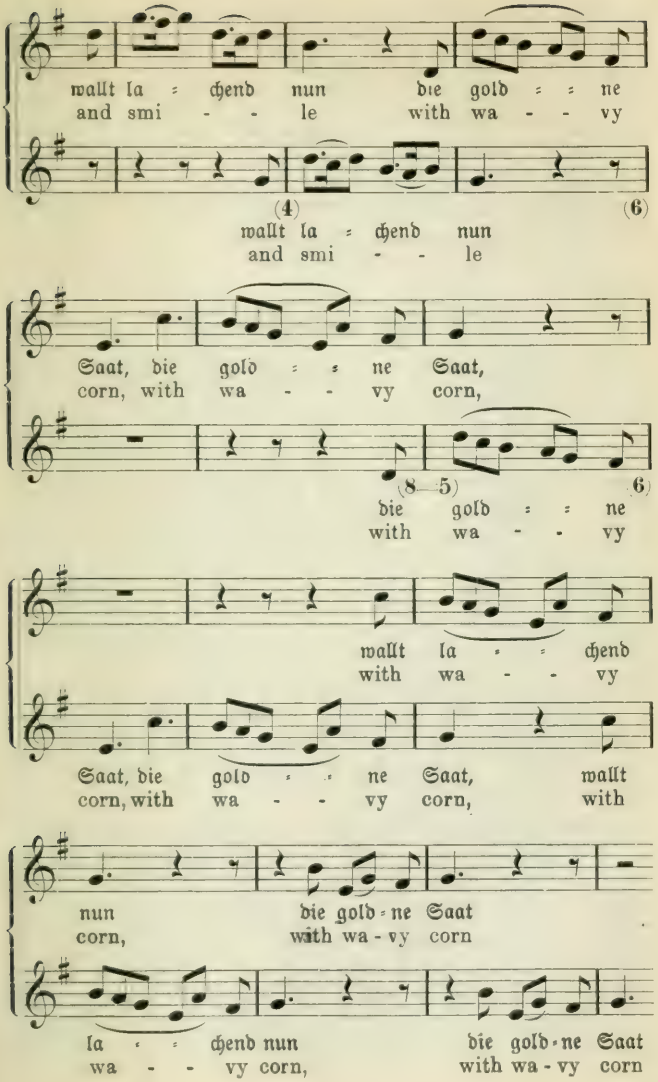




welche bis auf die Schlußtöne (1. Satz Halbschluß auf d^+, 2. Satz Ganzschluß auf d^+) getreu in der Unterquarte vom Baß wiederholt wird, so daß ein Kanon intendiert scheint; daran knüpfen Imitationen der beiden Stimmen in kürzerem Abstande (2 Takte), die aber wieder nicht eigentlich kanonisch, sondern so genommen sind, wie sie sich gerade bequem ergeben:



Die Begleitung schmiegt sich dabei schlicht den Singstimmen an. In der zweiten Strophe, die musikalisch sehr weit ausgeführt ist (41 Takte), vereinigen sich beide Stimmen und gehen meist in Terzen (Dezimen); nur in der Mitte entspinnt sich wieder ein imitatorisches Spiel (von der Begleitung lose gestützt):


wallt la = chend nun die gold = = ne
and smi - - le with wa - - vy
(4) (6)
wallt la = chend nun
and smi - - le
Saat, die gold = = ne Saat,
corn, with wa - - vy corn,
(8 5) 6
die gold = = ne
with wa - - vy
wallt la = = chend
with wa - - vy
Saat, die gold = = ne Saat, wallt
corn, with wa - - vy corn, with
nun die gold-ne Saat
corn, with wa-vy corn
la = = chend nun die gold-ne Saat
wa - - vy corn, with wa-vy corn

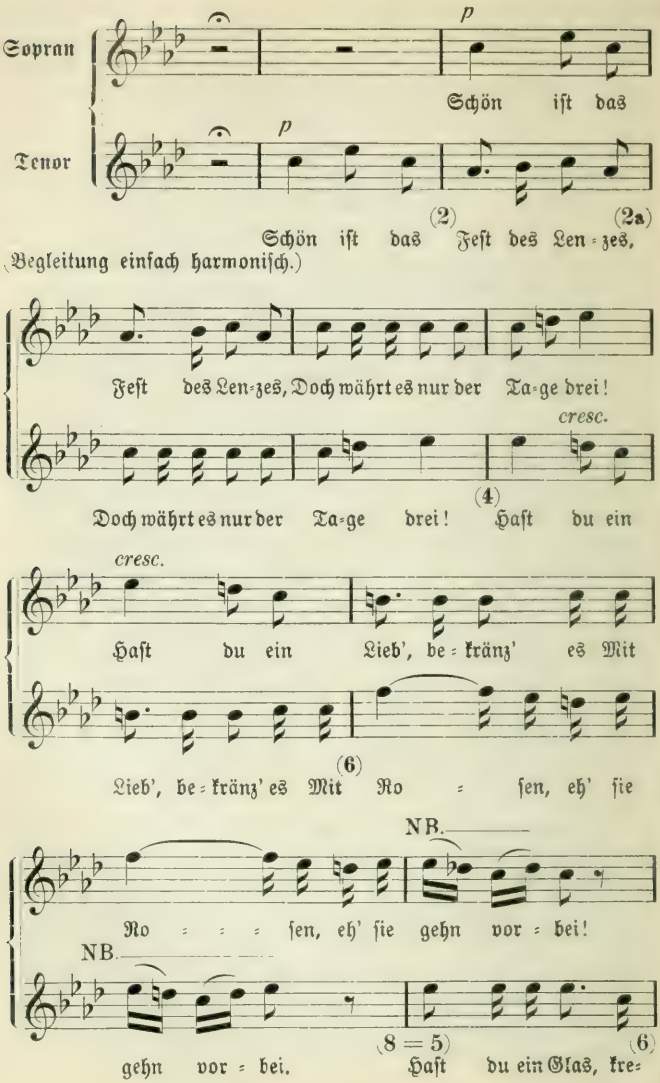
Der zweite Teil dieses Duettes (das ganz die Form der da capo-Arie hat) beginnt in der Subdominant-Tonart (C dur) und moduliert von da zur Parallele (E moll) und zur Parallele der Dominante (H moll), so daß dann wieder mit frischer Wirkung der erste Teil wiederholt werden kann. Auch dieser Mittelteil führt überwiegend die beiden Stimmen in Terzen (Dezimen) und flicht zu Anfang und jenseit der Mitte einige zwanglose Alternierungen und Imitationen ein.

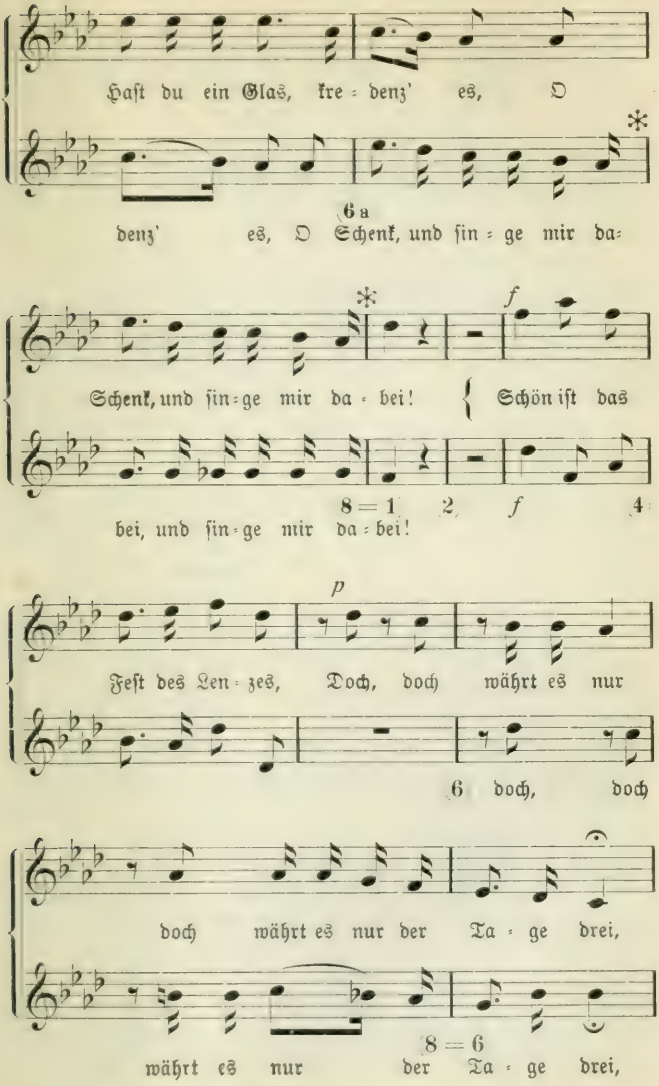
§ 15. Das imitierende Duett.

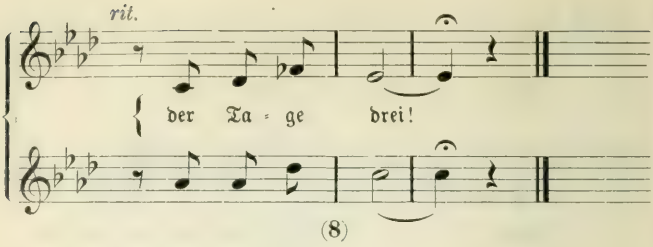
Die Endergebnisse des vorigen Paragraphen führen zu der Überzeugung, daß, *sobald die beiden Stimmen des lyrischen Duetts sich aus dem Miteinander ins Nacheinander lösen* (alternierend oder doch nacheinander einsetzend, so daß dieselben Textworte nicht mehr zusammenfallen), *die motivische Imitation etwas durchaus naheliegendes und natürlich sich ergebendes ist.* Daß der natürlichen Betonung der Worte ein wesentlicher Anteil an der Melodiebildung zukommt, dafür haben wir Beweise genug erbracht; denn worin anders besteht die Formvollendung eines Gedichtes als darin, daß die Worte so stehen, daß ihre natürliche Sprachbetonung ungezwungen im Metrum zur Geltung kommt? Auf dieser Voraussetzung beruht hauptsächlich die Möglichkeit der strophischen Komposition; im durchkomponierten Lied aber, desgleichen in der Arie, in der Ballade, im Duett u. s. f., geschweige gar im rezitativischen Stil verlangt überall das Wort seinen Anteil an der Bestimmung der Bewegung der Melodie. Diese Erkenntnis drängt geradezu auf die imitierende Setzweise hin; es muß mehr oder weniger als Vergewaltigung der Textworte und als Herabwürdigung der zweiten Stimme erscheinen, wenn letztere, anstatt innerhalb des Kreises ihres Lagenumfanges ebenso den Worten

zu ihrem Rechte zu verhelfen, vielmehr die Rolle einer nur harmonisch füllenden Mittelstimme oder stützenden Baßstimme übernimmt, deren Melodielinien durch technische statt durch ästhetische Rücksichten bestimmt werden. Natürlich muß aber gleich vor dem Fehlschlusse gewarnt werden, daß das streng kanonische Duett von diesem Gesichtspunkte aus als das vollkommenste anzusehen sei. Die freie Imitation, d. h. die ungefähre Wahrung der Melodielinien genügt vollkommen, um die angedeutete ästhetische Forderung zu erfüllen; dagegen können nur rein technische Gesichtspunkte die Veranlassung werden, die Imitationen fortgesetzt in gleichem Tonhöhen- und Zeit-Abstande durchzuführen: der strenge Kanon ist nur ein Triumph der kontrapunktischen Technik, der meist auf Kosten der Freiheit der Phantasie errungen wird. Gewiß kann nicht in Abrede gestellt werden, daß es für den Meister des Kontrapunkts einen besonderen Reiz hat, diese letzten Konsequenzen zu ziehen; dieselben werden aber auch wieder nur bei speziellen Kennern der Technik Dank und Würdigung finden. Formulieren wir daher unsere Ansicht ganz scharf dahin: der Komponist soll dem wirklichen Kanon nicht aus dem Wege gehen, wo er sich ungezwungen bietet; aber er soll ihn unbedenklich zugunsten freierer Entfaltung fallen lassen, wo er ihm hinderlich wird.

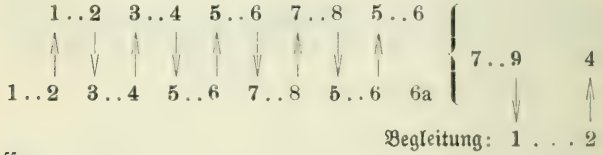
Schumanns „Schön ist das Fest des Lenzes" ist ein kleines kanonisches Liedchen für Sopran und Tenor, und zwar ein Kanon in der Oktave, der streng (mit nur einer mixolydischen Umbiegung bei NB.) durchgeführt ist bis auf die letzten 11 Takte, die freier Anhang sind und — ausgenommen einen kleinen, besonders reizenden Ansatz zu nochmaliger Imitation — die Stimmen Note gegen Note mit gleichem Text zusammenführen.


Sopran
Tenor
p
p
Schön ist das
Schön ist das Fest des Len-zes,
(2)
(2a)
(Begleitung einfach harmonisch.)
Fest des Len-zes, Doch währt es nur der Ta-ge drei!
cresc.
Doch währt es nur der Ta-ge drei!
(4)
Hast du ein
cresc.
Hast du ein Lieb', be-kränz' es Mit
Lieb', be-kränz' es Mit Ro-sen, eh' sie
(6)
NB.
Ro-sen, eh' sie gehn vor-bei!
NB.
gehn vor-bei.
(8 = 5)
Hast du ein Glas, kre-
(6)


Hast du ein Glas, kre = denz' es, O
denz' es, O Schenk, und sin = ge mir da=
Schenk, und sin=ge mir da = bei! Schön ist das
bei, und sin=ge mir da = bei!
Fest des Len = zes, Doch, doch währt es nur
doch währt es nur der Ta = ge drei,
währt es nur der Ta = ge drei,



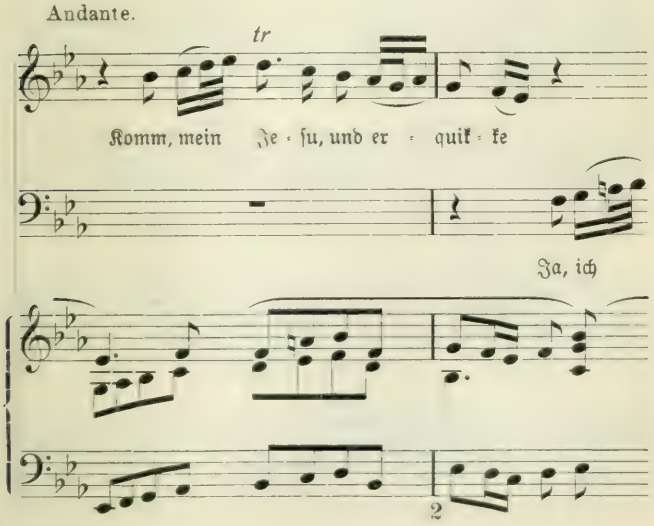
Da der Kanon im Abstand nur eines Taktes durchgeführt ist, so ist das Verständnis des Periodenbaues erschwert, sofern eigentlich fortgesetzt Umdeutungen stattfinden,

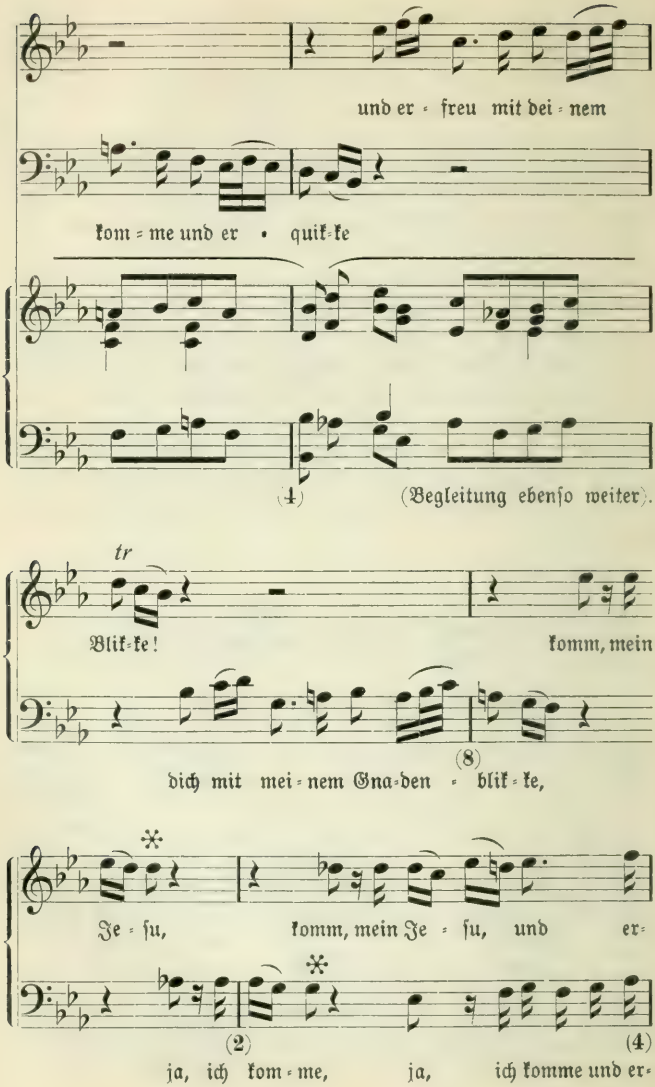


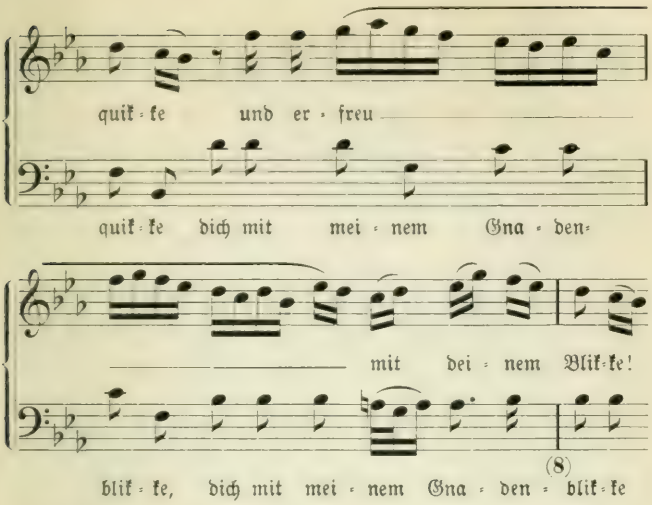
uff.

doch werden wohl nur die oben markierten Umdeutungen bzw. Wiederholungen (2a, 8 = 5, 6a, 8 = 1, 8 = 6) wirklich voll erfaßt — andernfalls würde ein ewiges Schwanken der metrischen Auffassung den Genuß beeinträchtigen. Im allgemeinen muß daher vor Kanons im Abstand eines (wirklichen) Taktes gewarnt werden; die fortgesetzte Vertauschung schwerer Takte mit leichten ist äußerst irritierend. Ferner ist auch zu betonen, daß der Gesangskanon Pausen — auch abgesehen von den zur Erholung des Sängers nötigen — sehr erwünscht macht, damit nicht fortgesetzt zweierlei Text durcheinander schwirrt. Lösen die Stimmen einander mehr ab, so bleibt überall der Text leichtverständlich, zumal die Anfangsworte der nachfolgenden Stimme, die mit den Endworten der

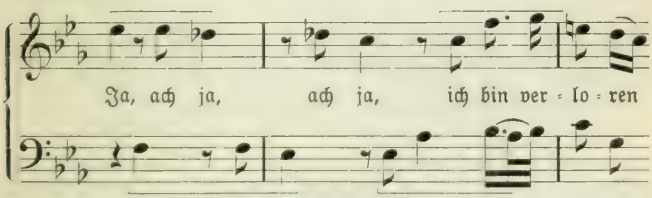
vorausgehenden zusammenfallen, nicht neu aufgefaßt zu werden brauchen, da sie schon gehörte sind, die sich durch die Übereinstimmung der Melodie verraten. Der Kanon wird also lieber weitere Abstände als die um einen Takt wählen oder aber noch gedrängter sein, so daß dieselben Worte einander dicht folgen. Für das erstere Verfahren diene uns das wunderschöne Duett für Sopran (gläubige Seele) und Baß (Jesus) aus Bachs Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis" als Beispiel; dasselbe hat in beiden Stimmen fast denselben Text, aber mit Modifikationen, die verstanden werden müssen und durch die von Bach gewählte Art des alternierenden Vortrages auch sicher verständlich gemacht werden. Der zeitliche Abstand der Stimmen beträgt anfangs einen Takt $^4_4$, d. h. zwei wirkliche Takte, weiterhin nur 2 Viertel (einen Takt) und am Schluß des ersten Satzes treten die Stimmen zusammen (doch nicht Note gegen Note):




und er - freu mit bei - nem
kom - me und er • quik - ke
(4)
(Begleitung ebenſo weiter).
tr
Blik - ke!
komm, mein
(8)
dich mit mei - nem Gna - den - blik - ke,
Je - ſu,
komm, mein Je - ſu, und er-
(2)
(4)
ja, ich kom - me,
ja,
ich komme und er-

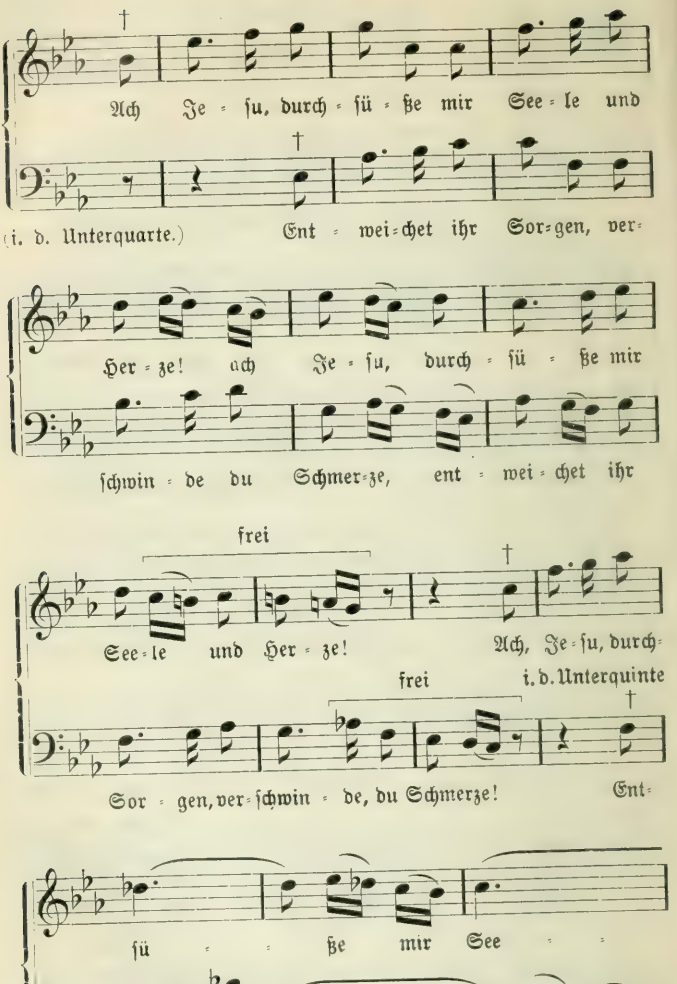


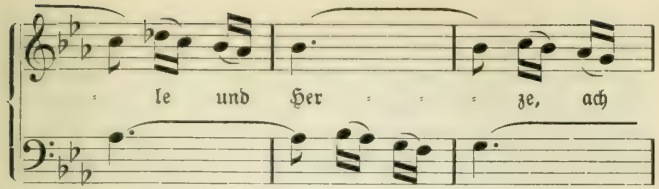
In dieser Weise zwischen engeren und weiteren Abständen, strengerer und freierer Nachahmung wechselnd, geht der erste Teil zu Ende; zuletzt beträgt der Abstand nur mehr ein Viertel, aber die Imitation ist nicht streng (woraus sich junge Komponisten eine Lehre nehmen mögen):



usw.

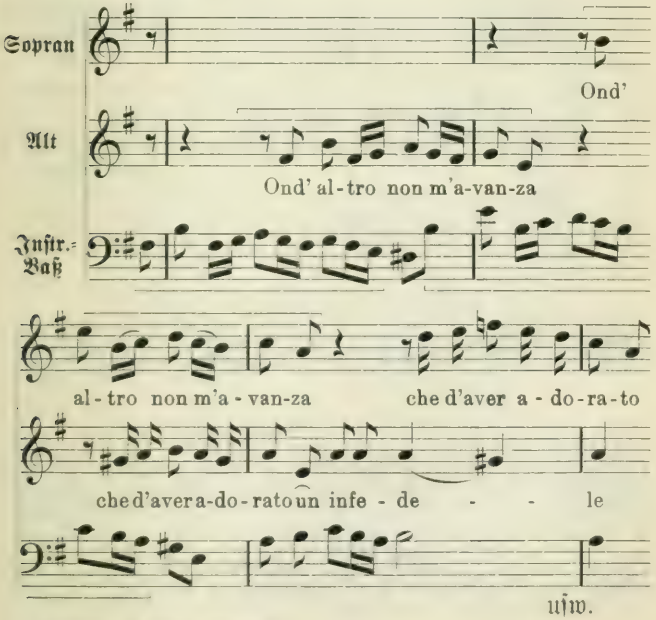
Der zweite Teil (Allegretto) läßt zunächst jede Stimme 4 Takte allein singen, bringt aber dann einen Kanon im Abstande eines Taktes, der hier darum nicht lästig ist, weil er keine neuen Textworte mehr bringt:


Ach Je = su, durch = sü = ße mir See = le und
(i. d. Unterquarte.) Ent = wei = chet ihr Sor = gen, ver=
Her = ze! ach Je = su, durch = sü = ße mir
schwin = de du Schmer = ze, ent = wei = chet ihr
frei
See = le und Her = ze!
Ach, Je = su, durch=
frei
i. d. Unterquinte
Sor = gen, ver = schwin = de, du Schmerze!
Ent=
sü = ße mir See
wei = chet ihr Sor = gen, ver=

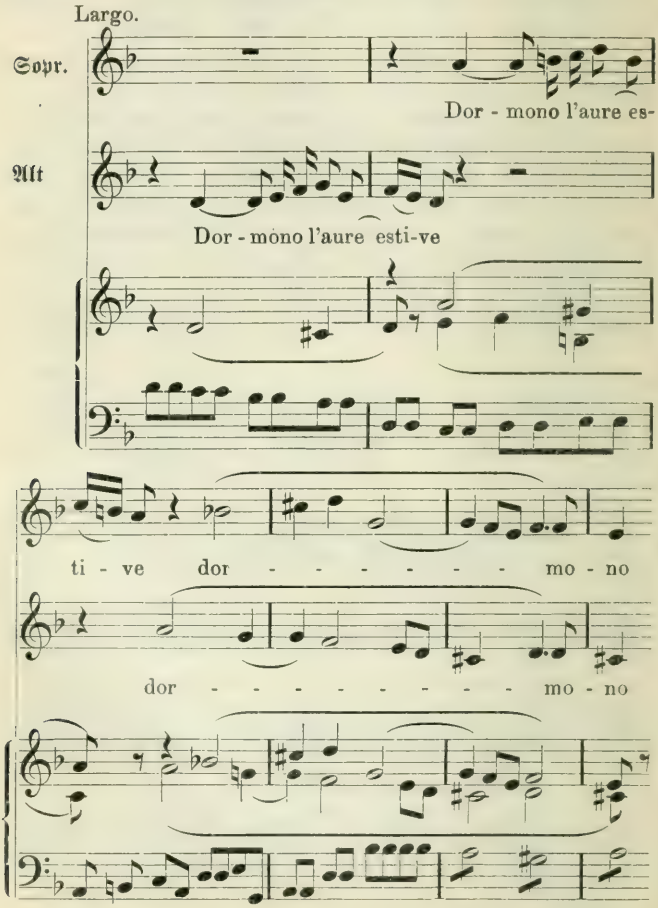


u. ſ. w. Der Schlußteil nimmt Takt, Tempo, Text und Melodie des erſten Teiles wieder auf, iſt aber kürzer.

Die „XII duetti da camera“ von Francesco Durante ſind ebenfalls bald wirklich kanoniſch in engeren und weiteren Ton- und Zeitabſtänden, bald ganz frei kontrapunktiert; das vierte derſelben beteiligt ſogar gegen das Ende als Dritten den Inſtrumentalbaß an den Imitationen:

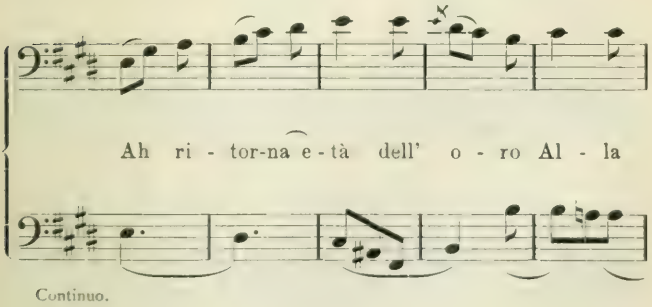


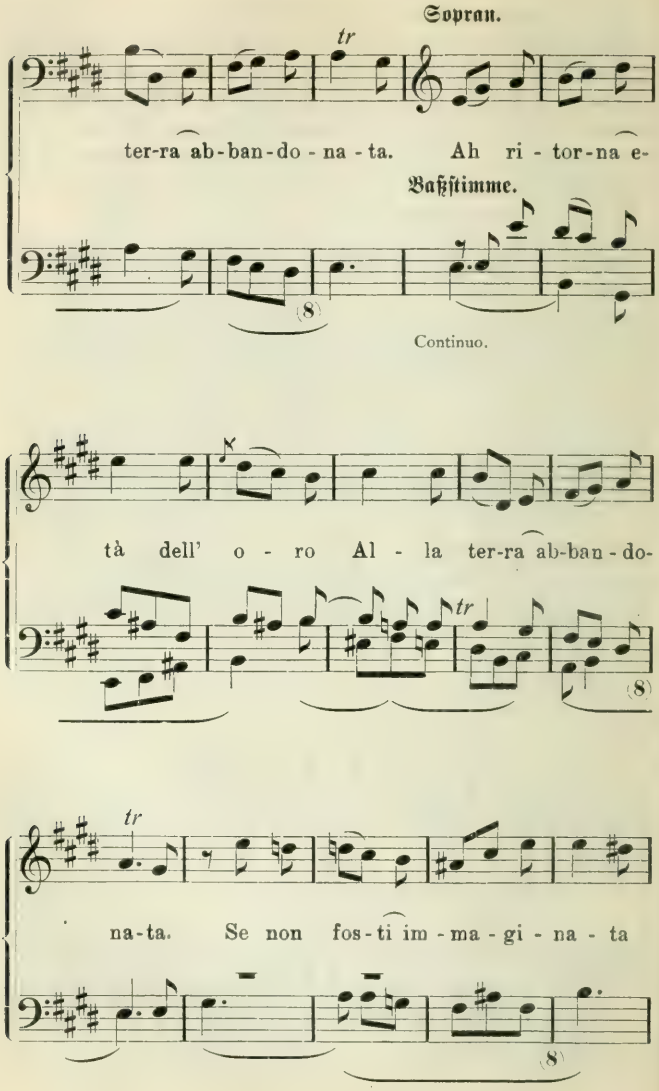
Das 9. Kammerduett Durantes bringt zuerst eine Imitation in der Oberquinte, führt dann einige Takte ganz frei im gebundenen Stil, dessen hohen Wert für den Vokalsatz wir noch näher zu würdigen haben werden, und imitiert weiterhin im Einklang, in der Oktave, Unterquarte u. s. f. Ich setze nur den Anfang her:

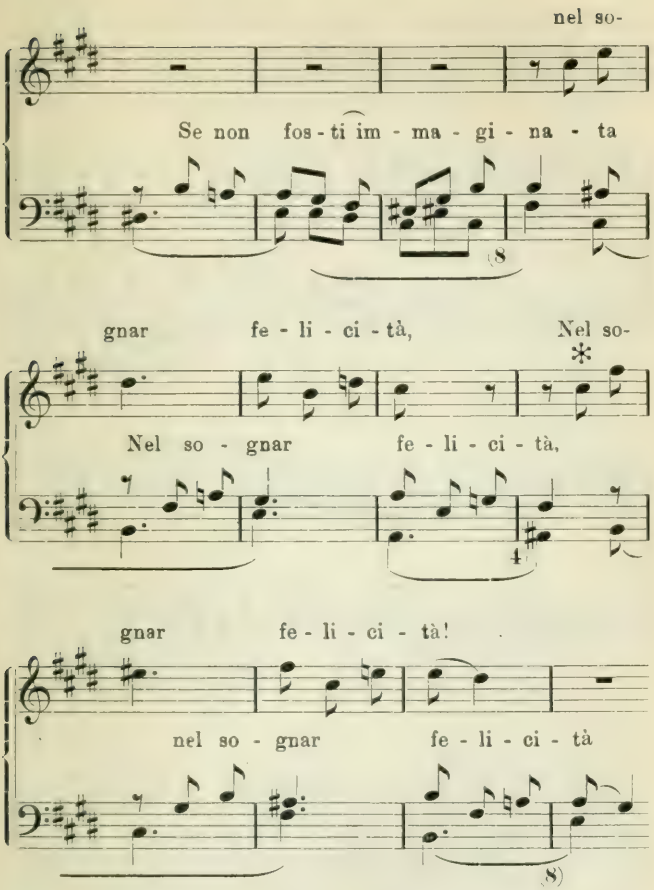


Das Beispiel erinnert uns wieder einmal daran, daß einzelne Silben, wenn es der Sinn erwünscht macht oder gestattet, langgedehnte Melismen eralten zu können. Je wortärmer der Text einer auf längere Ausdehnung berechneten Komposition ist, desto mehr wird die Gelegenheit erwünscht sein, von der syllabischen Melodiebildung zur verzierten, melismatischen überzugehen.

Als weiteres Beispiel diene das 10. der 12 Kammerduette des Padre Martini; dasselbe läßt den Baß (es ist für Sopran und Baß mit Continuo geschrieben) zuerst acht Takte lang den Hauptgedanken allein singen, dann wiederholt der Sopran denselben in der Oktave, während der Baß kontrapunktiert (und zwar in der Hauptsache auf dem Pfade, den vorher der Continuo gewandelt ist, der daher nun in andere Bahnen gedrängt wird); dann singt der Sopran vier Takte allein, die der Baß in der Unterquarte (Unterundezime) wiederholt, und nun treten die Stimmen noch näher auf einen einzigen Takt Abstand zusammen mit Imitation in der Unterquinte (Unterduodezime) mit einer einzigen freien Note (bei *).

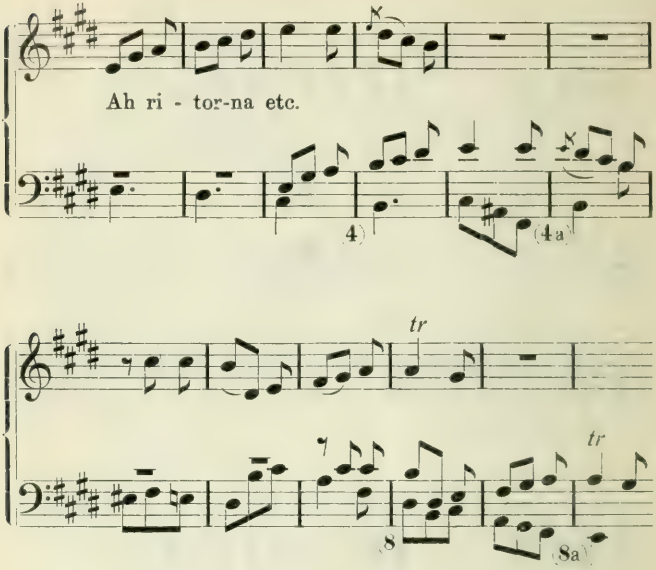



Sopran.
tr
ter-ra ab-ban-do-na-ta. Ah ri-tor-na e-
Baßſtimme.
(8)
Continuo.
tà dell' o-ro Al-la ter-ra ab-ban-do-
tr
(8)
tr
na-ta. Se non fos-ti im-ma-gi-na-ta
(8)



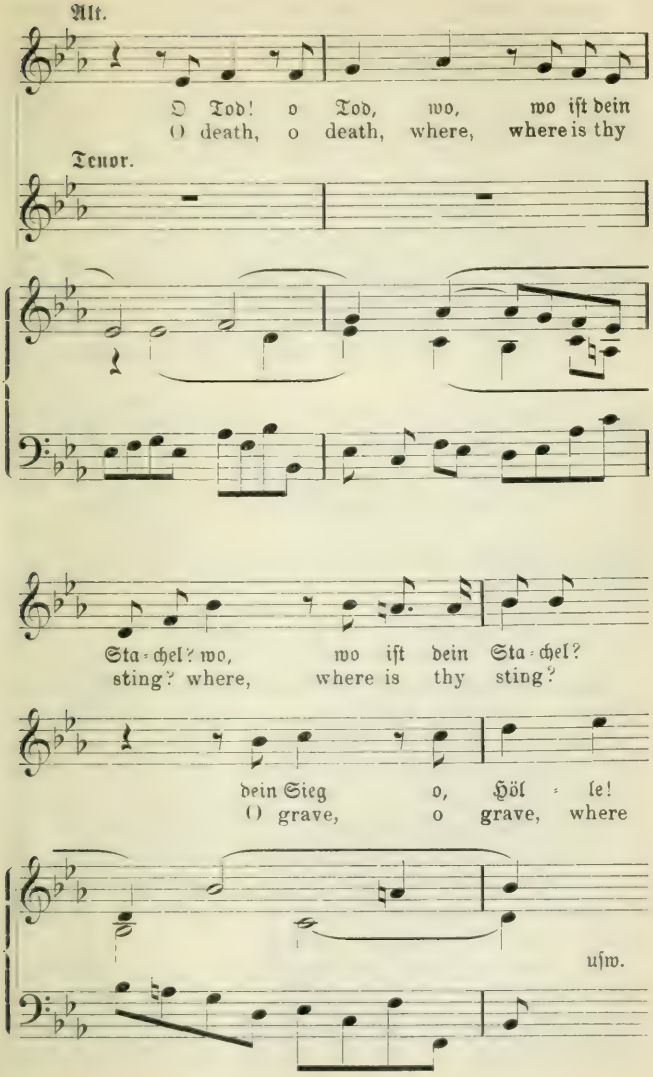
Hieran ſchließt die Wiederholung der zweiten Periode mit Vertauſchung der Rollen der beiden Singſtimmen, weiter 11 Takte Kanon in der Oktave (im Abſtand zweier Takte) und fünf ganz freie Takte, abermals der achttaktige Hauptgedanke (Ah ritorna) mit der erſten

Stimmenordnung und wieder 16 Takte Kanon in der Oktave. Dann aber wird der Hauptgedanke in zwei Hälften von beiden Stimmen kanonisch gebracht:

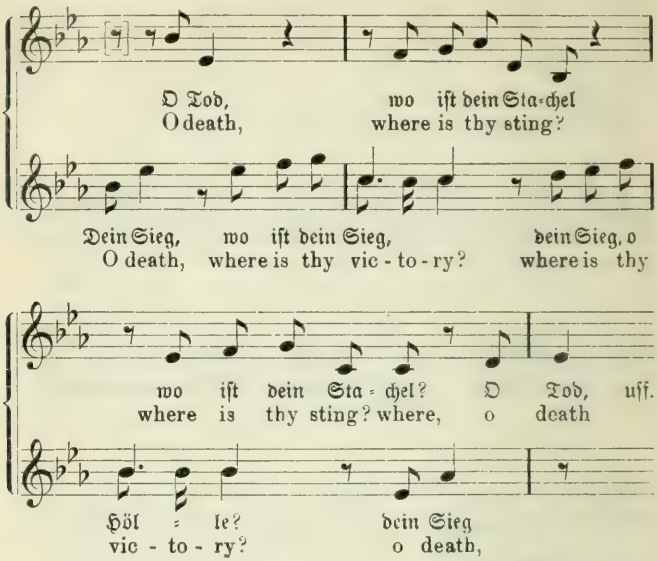


Nach vier weiteren Takten Kanon in der Oktave im Abstand eines Taktes verbinden sich beide Stimmen (in der Oberstimme abermals der Hauptgedanke) für den Rest (24 Takte) zum schlichten Satz Note gegen Note. Ganz ähnlich sind auch die übrigen Kammerduette Martinis aufgebaut.

Als ein Beispiel freier Imitation mit dem vollkommensten Scheine kanonischer Führung sei das Duett „O Tod, wo ist dein Stachel" aus Händels „Messias" angeführt, das übrigens auch wegen seiner obligaten Begleitung besonders dem Studium zu empfehlen ist:


Alt.
O Tod! o Tod, wo, wo iſt dein
O death, o death, where, where is thy
Tenor.
Sta-chel? wo, wo iſt dein Sta-chel?
sting? where, where is thy sting?
dein Sieg o, Höl-le!
O grave, o grave, where
uſw.

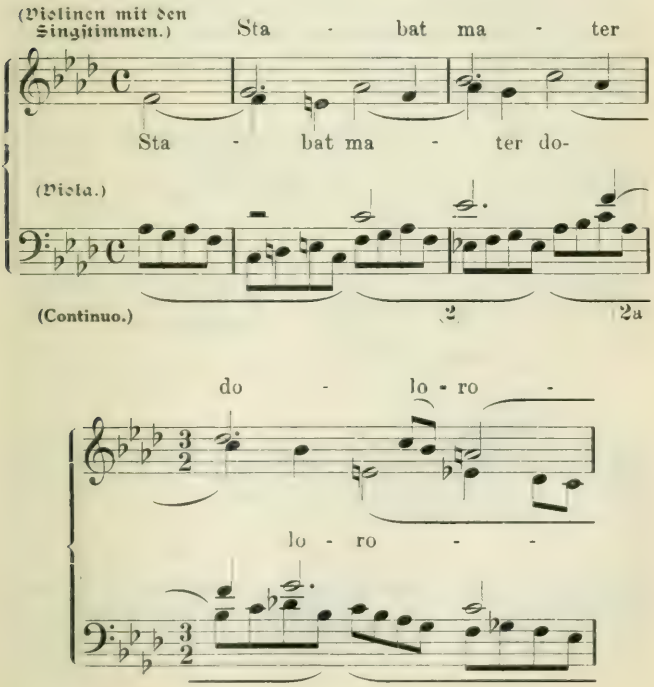
Welcher nicht pedantische, nicht verschulte Hörer wird in der folgenden Stelle etwas vermissen, das ihm der wirkliche Kanon gewährte?

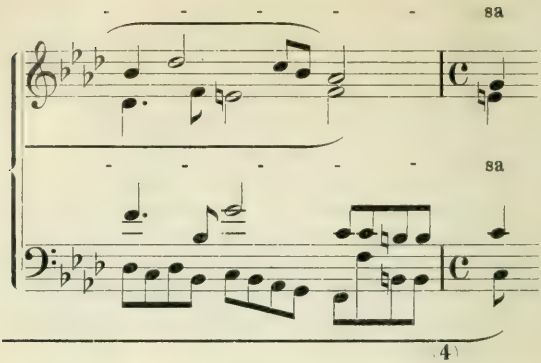


Vgl. auch Schuberts „Nur, wer die Sehnsucht kennt" (Mignon und der Harfner) mit seinen kanonartigen Imitationen bei den Satzschlüssen, während der Satz sonst kaum imitatorisch zu nennen ist; ferner Schumanns „Ländliches Lied", das sich ganz wie ein Kanon geberdet, aber durchaus keiner ist (das Duett enthält leider einige vereinzelte unisono-Notenpaare [Takt 11 bis 12 und in den Parallelstellen], die keineswegs zur Nachahmung zu empfehlen sind, da sie, wenn sie bemerkt werden, wie ein Versehen klingen).

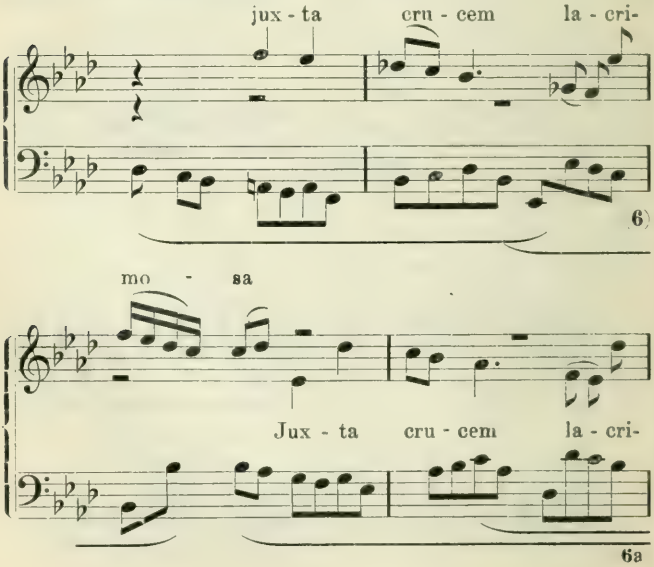
Wir kommen nun zu den *Duetten in streng gebundenem Stile*, d. h. jener Schreibweise, welche von Ligaturen (Synkopierungen) einen reichlichen Gebrauch macht, so daß immer nur eine Stimme fort-

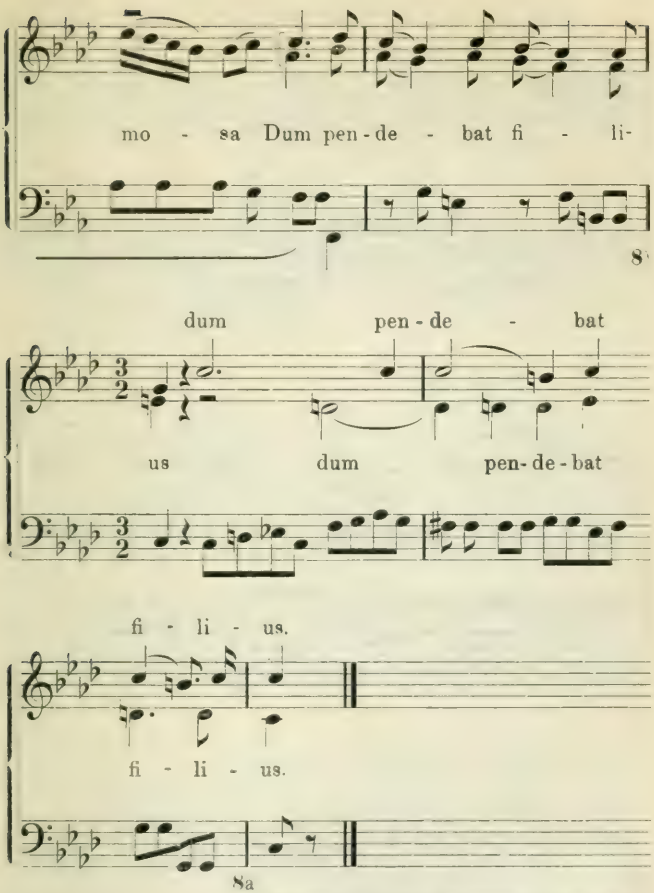
schreitet, während die andere liegen bleibt. Es ist wohl nicht nötig, daran zu erinnern, daß bei dieser synkopierten Schreibweise gewöhnlich der neu einsetzende Ton entweder Auflösung einer Dissonanz oder Vertreter einer neuen Harmonie ist, und daß der liegenbleibende Ton womöglich auf die schwere Zeit Dissonanz wird. Ein Musterbeispiel ersten Ranges ist die Eingangsnummer von Pergolesis „Stabat mater"; dieselbe beginnt in den Singstimmen (nachdem das nur aus Streichinstrumenten und Continuo bestehende Orchester 11 Takte mit denselben Motiven vorausgespielt hat):





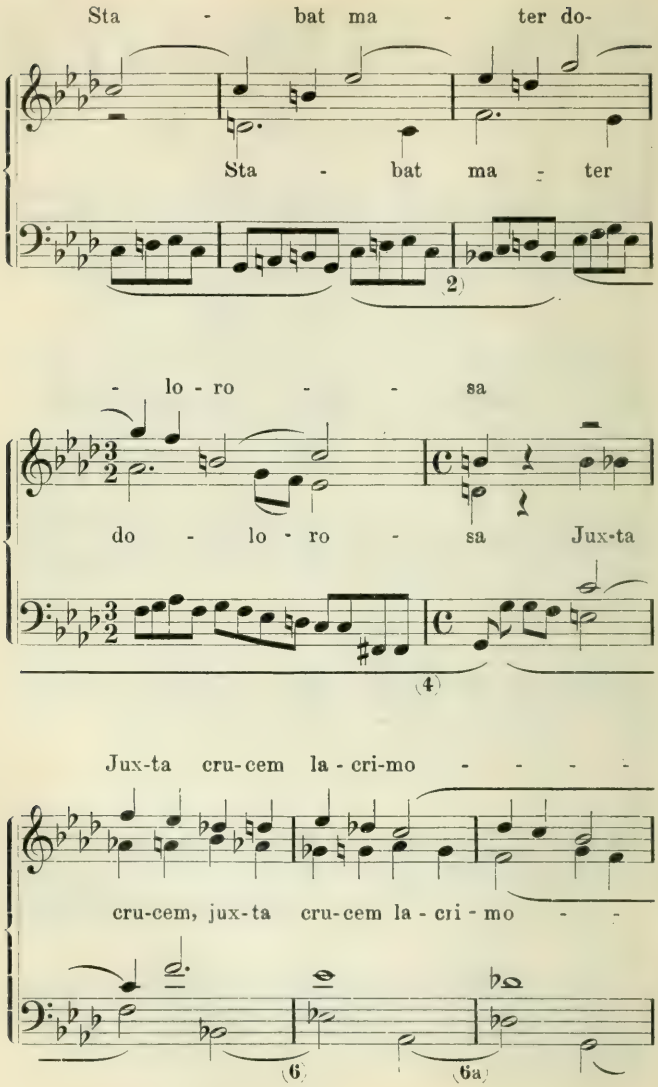
Darauf alternieren zunächst die Stimmen imitierend (je zwei Takte) und schließen die Periode fest vereint Note gegen Note, im Anhang (7a—8a) wieder zur Synkopierung zurückkehrend:

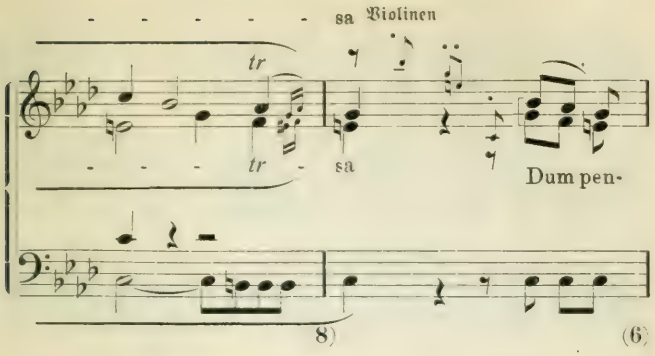


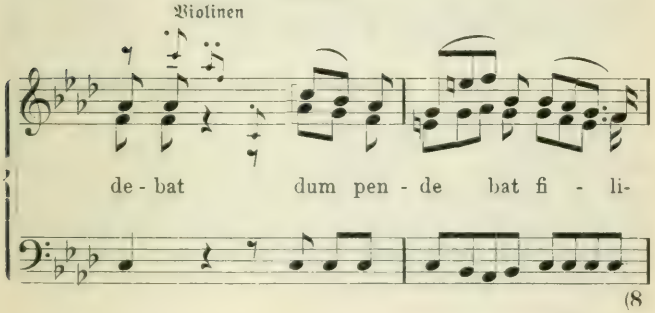


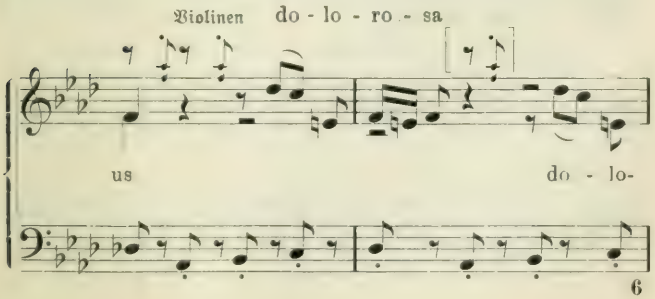
folgen 2 Takte Inſtrumental-Nachſpiel.

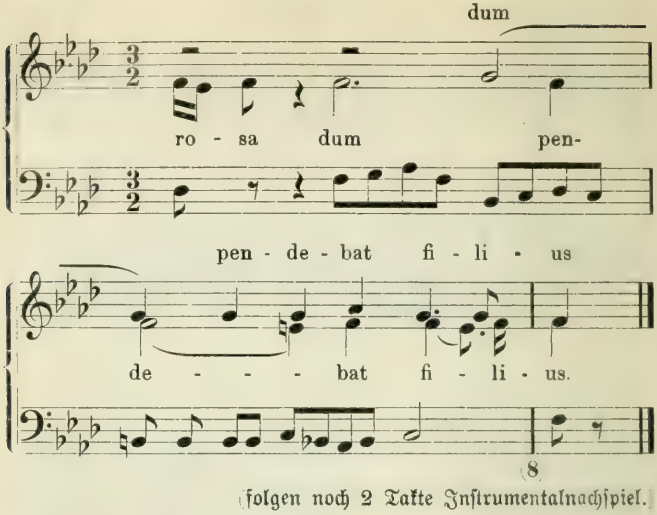
Die zweite Strophe (textlich nur eine Wiederholung der erſten) beginnt ähnlich der erſten; da aber dieſe nach C moll ſchloß, beginnt ſie in C moll und führt nach F moll zurück:


Sta - bat ma - ter do-
Sta - bat ma - ter
2)
- lo - ro - - sa
do - lo - ro - sa Jux-ta
4)
Jux-ta cru-cem la - cri-mo - - - -
cru-cem, jux-ta cru-cem la - cri - mo - -
6)
6a)


- - - - - - sa Violinen
tr
- - - tr - sa
Dum pen-
8)
(6)

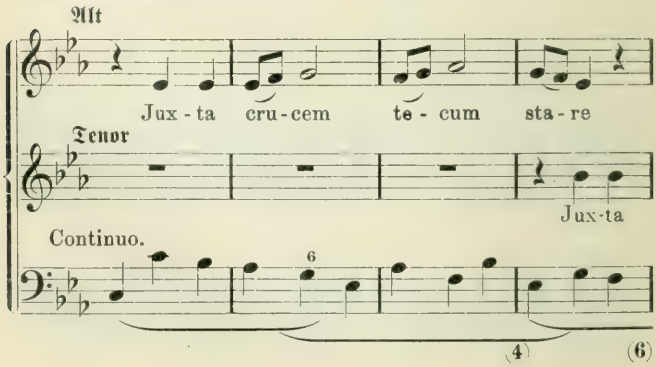

Violinen
de - bat dum pen - de bat fi - li-
(8

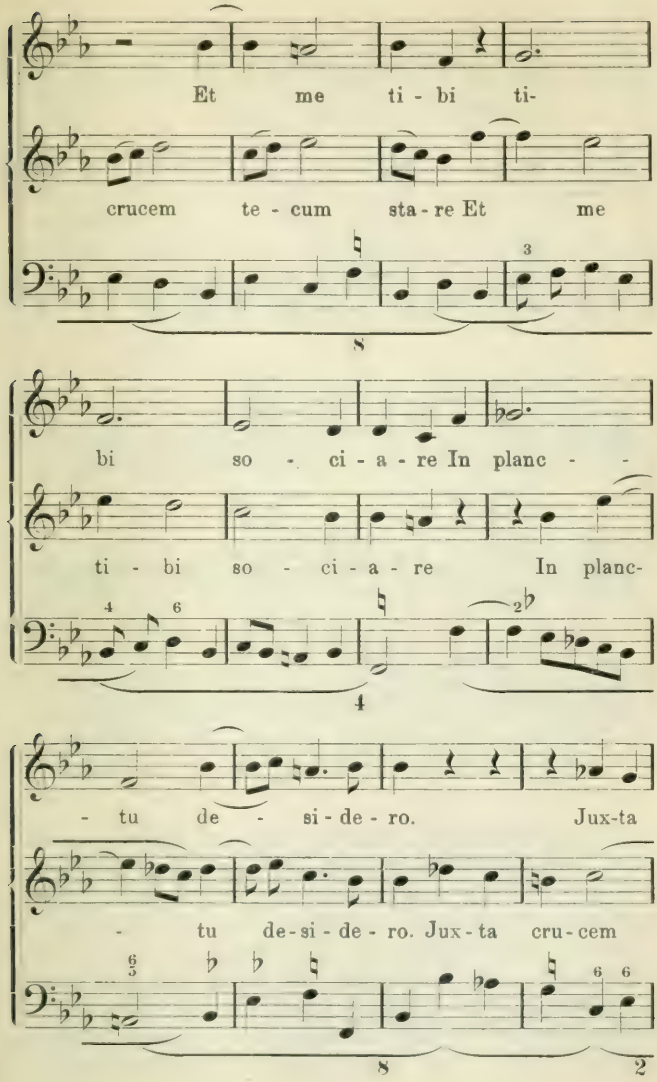

Violinen do - lo - ro - sa
us do - lo-
6

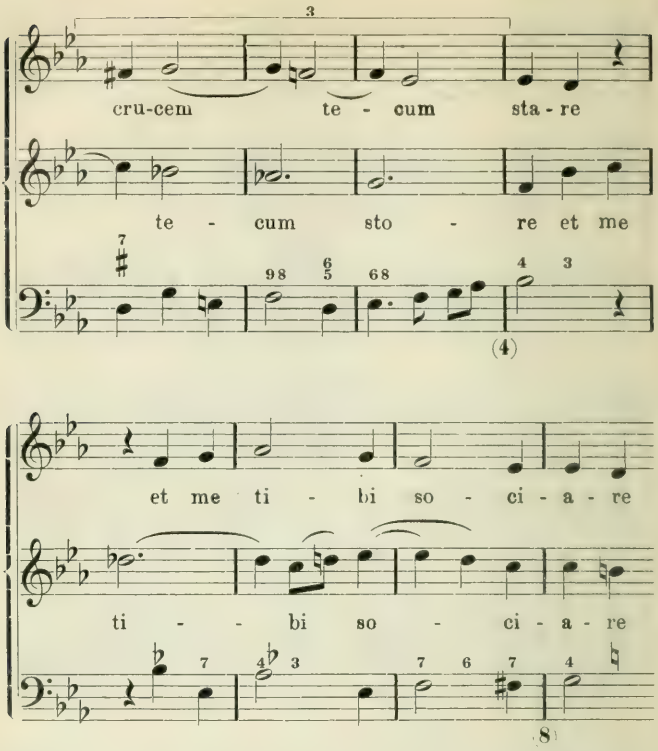


(folgen noch 2 Takte Instrumentalnachspiel.)

Vgl. auch das Duett „Fac me tecum pie flere“ (für Alt und Tenor) in Astorgas Stabat mater, das ebenfalls im imitierenden Stile geschrieben und ist von der Synkopierung, wenn auch nicht in gleichem Maße, interessanten Gebrauch macht. Ich führe nur eine Stelle aus dem Schlußteile an:



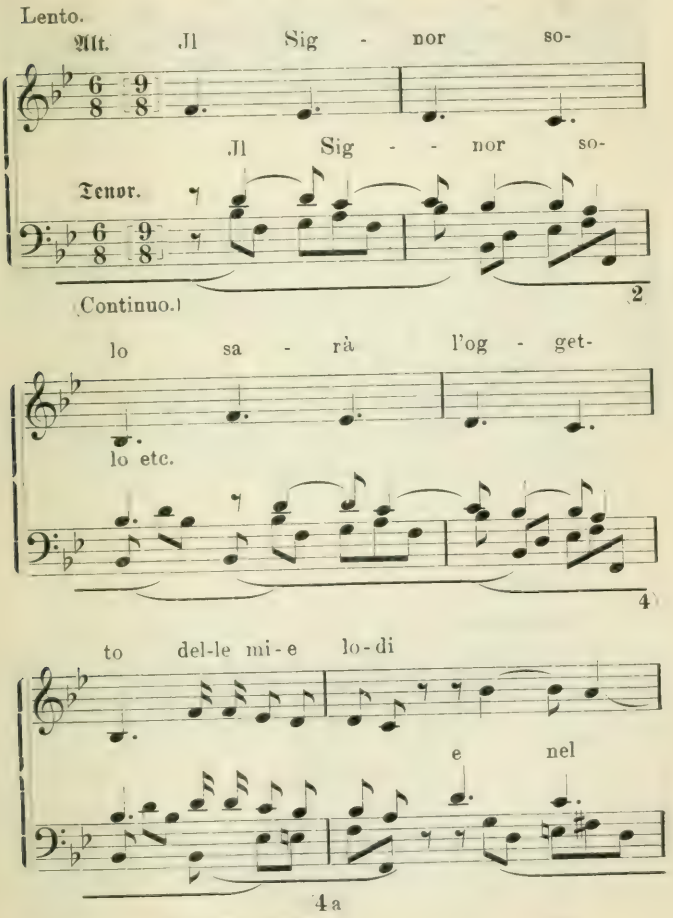

Et me ti - bi ti-
crucem te - cum sta - re Et me
bi so - ci - a - re In planc - -
ti - bi so - ci - a - re In planc-
- tu de - si - de - ro. Jux-ta
- tu de-si - de - ro. Jux - ta cru - cem

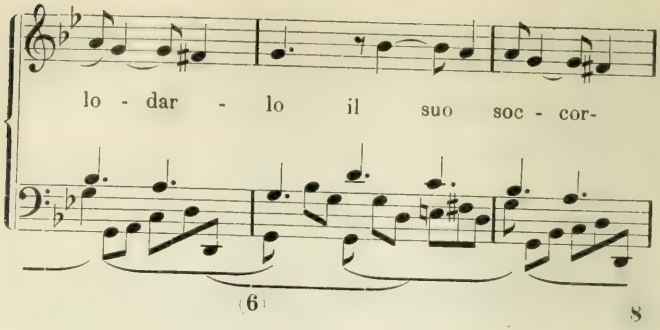


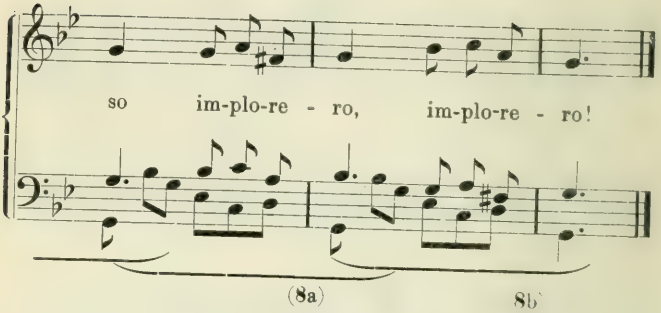
usw.

Es ist leicht zu bemerken, daß bei dieser Schreibweise die Wortbetonung oft nicht in dem Maße zur Geltung gebracht werden wird wie in der keine kontrapunktische Nebenzwecke verfolgenden. Je mehr die gebundene Schreibweise auf die Spitze getrieben wird, desto mehr tritt (wenigstens bei der einen von beiden Stimmen) an die Stelle der Bestimmung der Melodiebildung durch den Text vielmehr die *Unterlegung des Textes* unter die Töne der schließlich doch nur

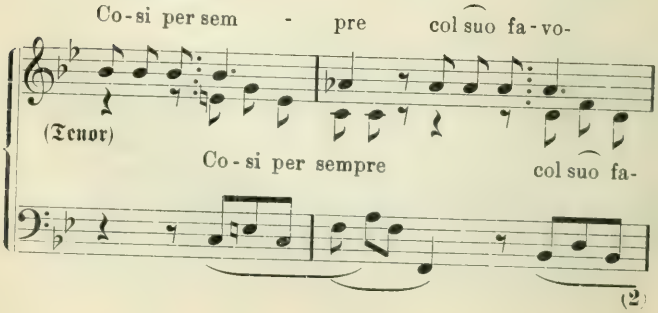
rein muſikaliſch (inſtrumental) erfundenen Melodie. Ich ſchließe die Auswahl dieſes Paragraphen mit einem Duettſatz (Alt, Tenor und Continuo) aus der Paraphraſe des 17. Pſalms von Benedetto Marcello (Original-Notierung im $\frac{9}{8}$-Takt):

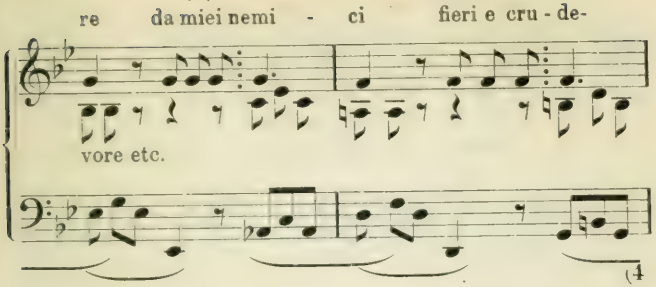


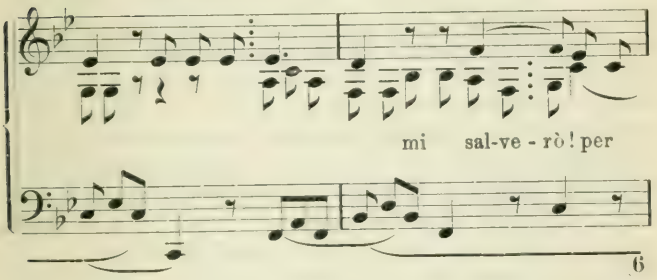

lo - dar - lo il suo soc - cor-
(6)
8

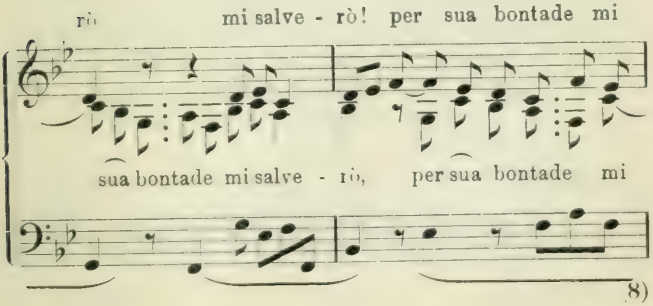

so im-plo-re - ro, im-plo-re - ro!
(8a)
8b

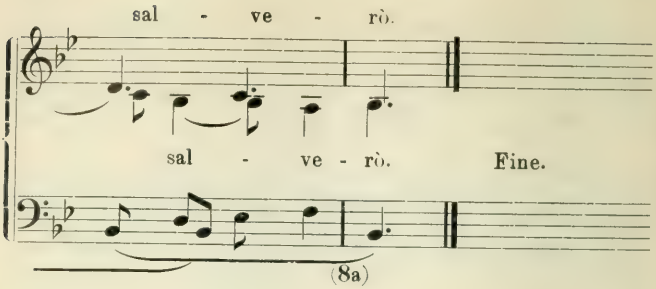
(2. Strophe.)


Co-si per sem - pre col suo fa-vo-
(Tenor)
Co-si per sempre col suo fa-
(2)


re da miei nemi - ci fieri e cru - de-
vore etc.
(4


li per sua bon-ta - de mi sal- ve-
mi sal-ve - rò! per
6

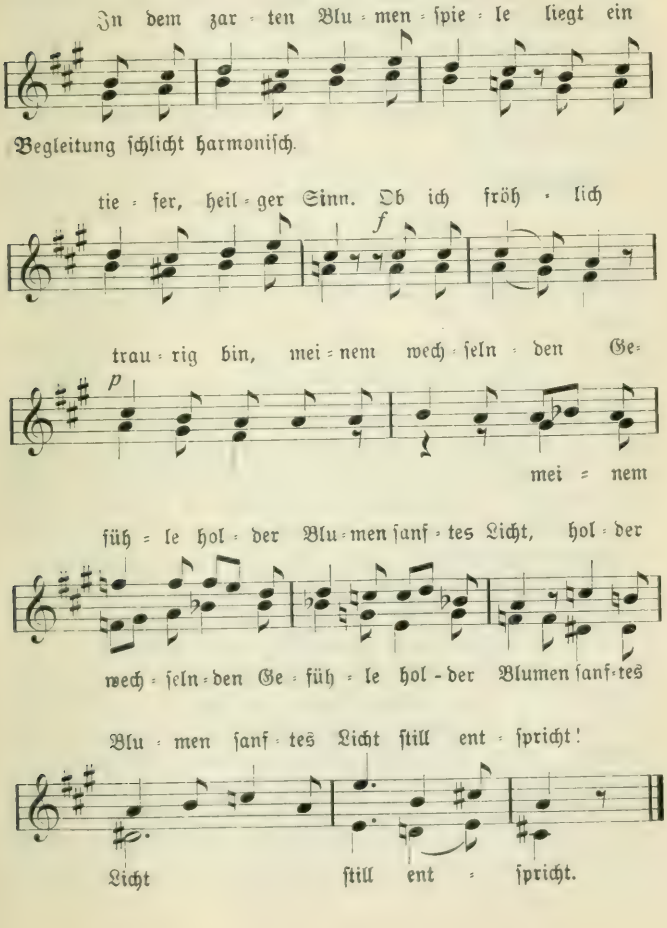

rò mi salve - rò! per sua bontade mi
sua bontade mi salve - rò, per sua bontade mi
8)



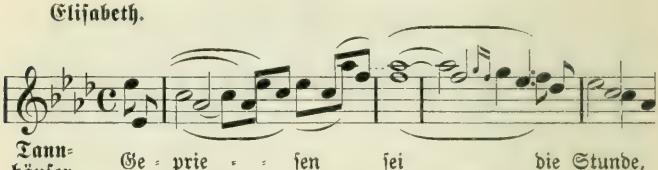
§ 16. Das dramatiſche Duett.

Wenn wir oben konſtatieren mußten, daß die Arien ſich vielfach hinſichtlich ihrer muſikaliſchen Faktur in nichts vom Liede und der Ballade unterſcheiden, daß der eigentliche dramatiſche Geſang vielmehr den Ausdruck der einzelnen Worte zu erhöhter Geltung bringt, mit anderen Worten, daß die für den dramatiſchen Stil charakteriſtiſchen, ihn vom lyriſchen unterſcheidenden Geſangsarten die vom Seccorezitativ ſich durch Steigerung nach der Seite der wirklichen Melodiebildung hin entwickelnden ſind (Accompagnato), ſo müſſen wir nun, wenn wir nach dem Weſen des dramatiſchen Duetts und größeren dramatiſchen Enſembles fragen, ähnliches bemerken. Es gibt Operndueten genug (weitaus die Mehrzahl), die vollſtändig auf dem Boden des lyriſchen Duetts einfachſter Faktur (§ 14) ſtehen. So iſt z. B. das Duett „Hin nimm die Seele mein" (Euryanthe und Adolar) in Webers „Euryanthe" von Anfang bis zu Ende Note gegen Note geſetzt (in Dezimen und Sexten) und in der einfachſten Weiſe harmoniſch begleitet, ein jubelndes Liebeslied:

Das Blumenduett (Jeſſonda und Amazili) in Spohrs „Jeſſonda“ iſt nichts anderes als ein reizendes Frühlingslied, in welchem einzelne Strophen ganz von einer der beiden Stimmen allein, andere in einfachſter Weiſe von beiden zuſammen vorgetragen werden; der zweiſtimmig in Terzen geſetzte Refrain lautet:



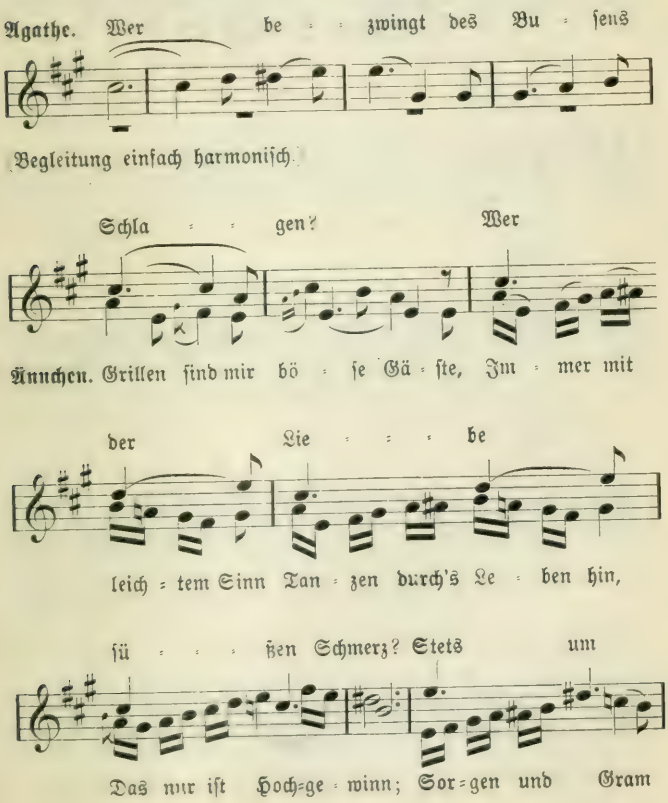
Auch das Duett des Nadori und der Amazili in derſelben Oper wechſelt zwiſchen Einzelvortrag halber Strophen und Zuſammengehen in Dezimen und Sexten, desgleichen der Schlußteil des großen Duetts „Armide, du enteileſt mir?“ in Glucks „Armide“; ſelbſt Wagner, der ſich im allgemeinen gegen die herkömmlichen Terzen und Sexten des Duetts ſträubt und lieber, wo die beiden Individualitäten in einer Empfindung zuſammenſchmelzen, das wirkliche Uniſono (bzw. Oktaven) nimmt, kommt doch auch nicht ganz um dieſe Schreibweiſe herum, z. B. im Schlußteil des Duetts zwiſchen Eliſabeth und Tannhäuſer:

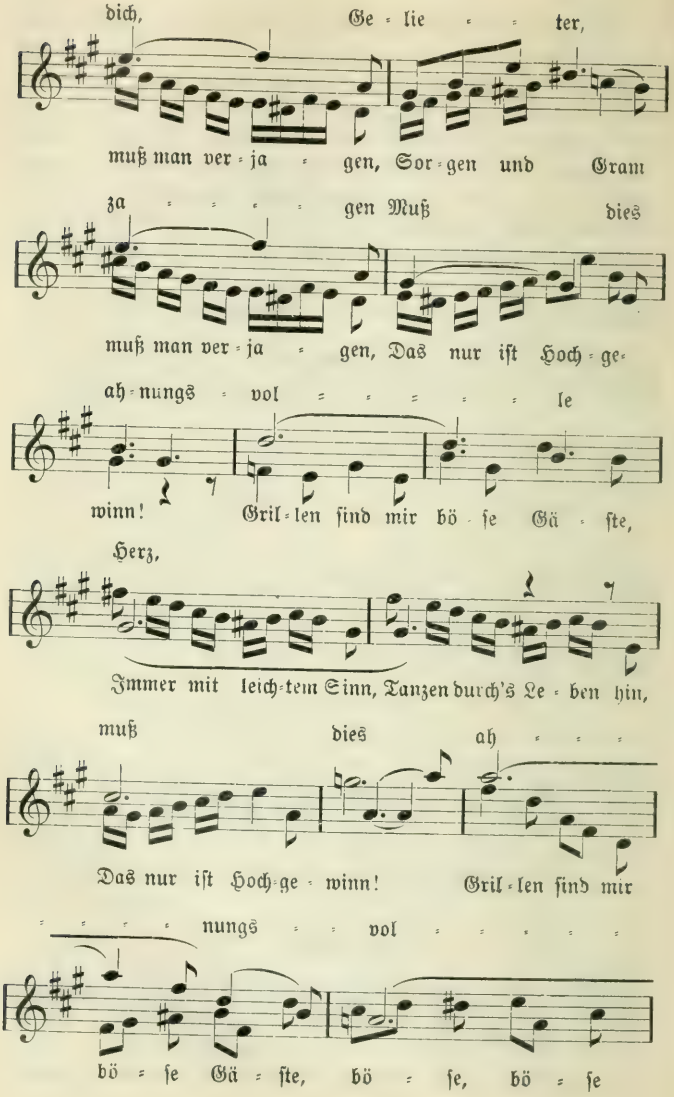


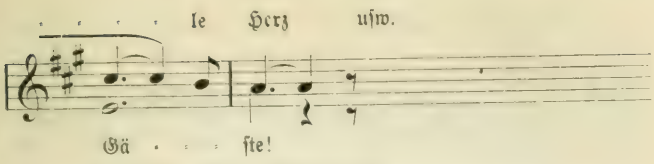
uſw.

Auch das Alternieren mit gleichlautenden Melodiephraſen iſt uns vom lyriſchen und imitierenden Duett her völlig geläufig, desgleichen die Engführung gleicher Melodieteile. Dies Duett hat daher in der Tat kaum irgend welches Element, das neu wäre. Charakteriſtik erfordert das lyriſche ſogut wie das dramatiſche Duett, ja das einfache einſtimmige Lied beanſprucht dieſelbe in gleichem Maße. Wir müſſen daher ſagen, daß das dramatiſche Duett erſt dann ſich vom lyriſchen unterſchieden erweiſt, wenn es entweder a) die beiden Singſtimmen charakteriſtiſch individualiſiert, d. h. nicht nur im allgemeinen charakteriſiert, ſondern beide Perſonen auch in ihrer Geſangsweiſe charakteriſtiſch unterſcheidet, oder aber wenn es b) die eigentliche Melodiebildung für die Singſtimmen mehr oder minder zugunſten einer mehr der Rede nahekommenden Vortragsweiſe aufgibt.

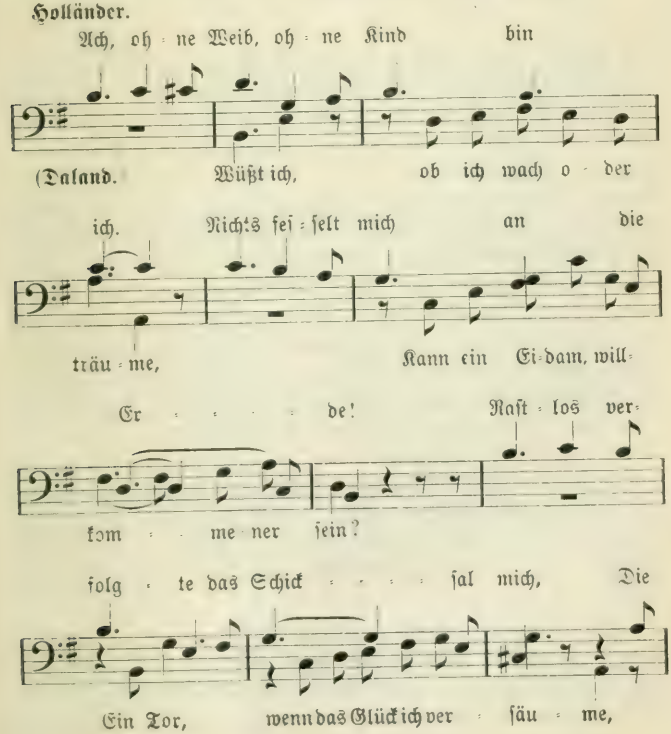
Für die wirkliche Individualisierung der beiden Gesangsparte im dramatischen Duett sind allerdings die Beispiele nicht eben häufig; doch lassen sich immerhin einige beibringen. Im zweiten Teil des großen Duetts der Agathe und Annchens im „Freischütz" („Grillen sind mir böse Gäste") heben sich die beiden Stimmen durch Festhaltung einer charakteristischen Manier für jede (Agathe mehr getragen, in langatmiger Kantilene, im großen Stil, Annchen scherzando mit vielen Melismen):

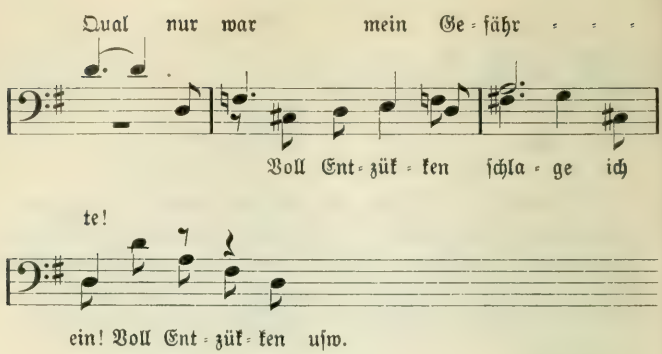



dich, Ge - lie - - ter,
muß man ver - ja - gen, Sor - gen und Gram
za - - - - - gen Muß dies
muß man ver - ja - gen, Das nur iſt Hoch - ge -
ah - nungs - vol - - - - - le
winn! Gril - len ſind mir bö - ſe Gä - ſte,
Herz,
Immer mit leich - tem Sinn, Tanzen durch's Le - ben hin,
muß dies ah - - -
Das nur iſt Hoch - ge - winn! Gril - len ſind mir
- - - - nungs - - vol - - - - -
bö - ſe Gä - ſte, bö - ſe, bö - ſe



Das Duett Dalands und des Holländers in Wagners „Fliegendem Holländer" ist ähnlich angelegt; der Holländer singt getragen, Daland mehr parlando, doch mit wirklicher Motivbildung, die imitiert wiederkehrt und selbst Sätze bildet; die Begleitung ist einfach harmonisch:

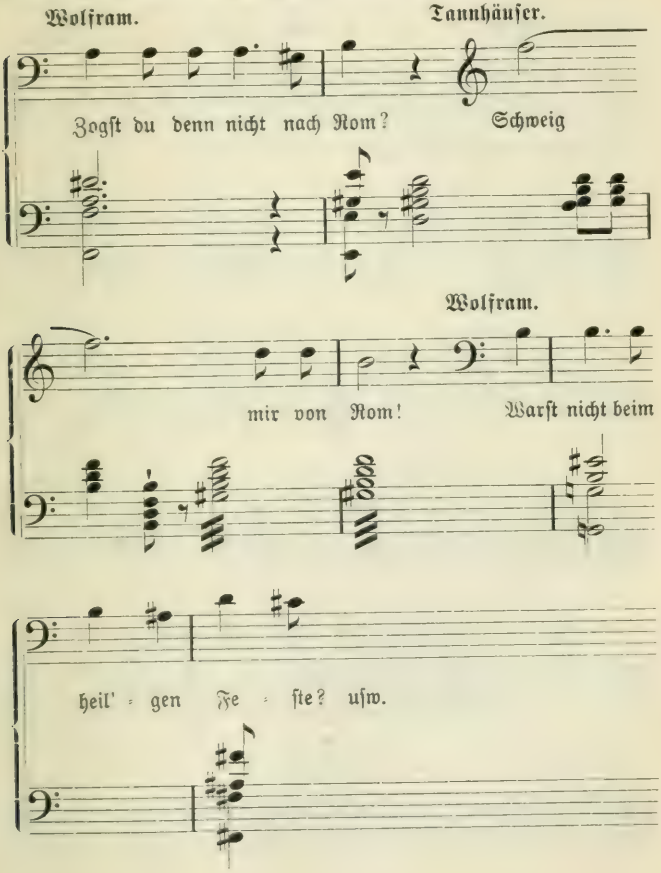




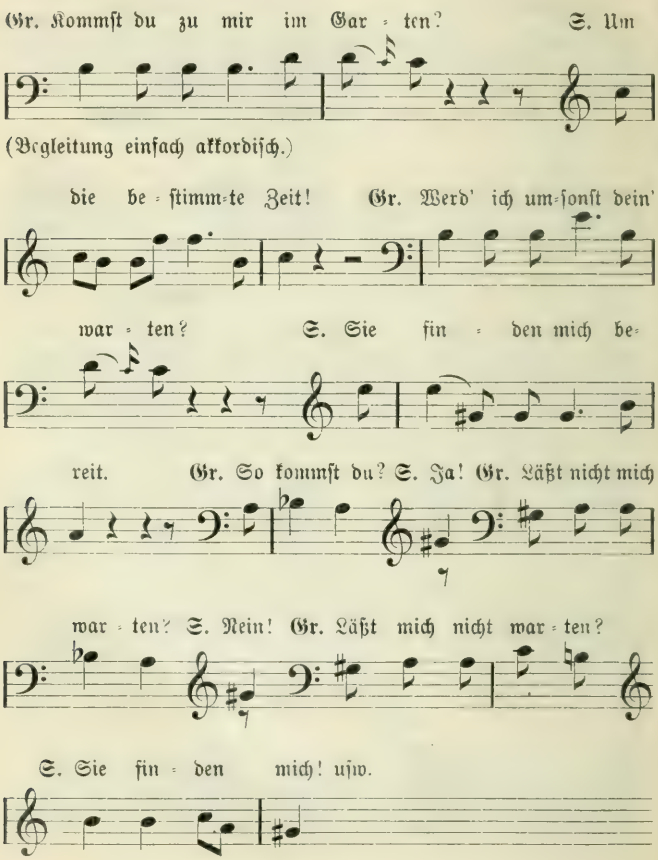
Eine so scharfe Individualisierung im Miteinander ist natürlich nur selten möglich und darf nicht zur Regel gemacht werden. Sie würde bei häufiger Anwendung maniriert und aufdringlich scheinen. Die Komponisten ziehen es daher vor, die Singstimmen, solange sie widerstreitende Interessen vertreten und verschiedene Ideen zum Ausdruck bringen, ihre Partie einzeln singen zu lassen und sie erst zu vereinigen, wenn der Sinn des Textes es gestattet, sie auch wirklich zusammenzufassen. Ausnahmen gibt es freilich genug, aber nach der andern Seite, auf Kosten der Charakteristik zugunsten rein musikalisch gesteigerter Wirkung. So singt Eglantine, nachdem sie Euryanthe betört, in dem das Duett abschließenden Allegretto grazioso „Ja, es wallt mein (dein) Herz" durchweg Note gegen Note in Terzen und Sexten mit, so daß der nicht genügend auf den Sinn des Werkes achtende Hörer das Gefühl haben muß, sie seien wirklich beide ein Herz und eine Seele.

So lange Rede und Gegenrede währen, wird natürlich der Komponist nicht daran denken, die Stimmen gleichzeitig zu führen; dann aber ist auch durch den verschie-

denen Text und weiter durch die verschiedene Stimmlage in der Regel hinlänglich die Unterscheidung der beiden Parten verbürgt. Beispiele brauche ich nicht anzuführen, sie stehen überall in Menge; dieselben sind aber zumeist nicht eigentlich gesangsmäßig (kantabel), sondern mehr rezitativisch gehalten, z. B. (Wolfram und Tannhäuser im 3. Akt des „Tannhäuser"):

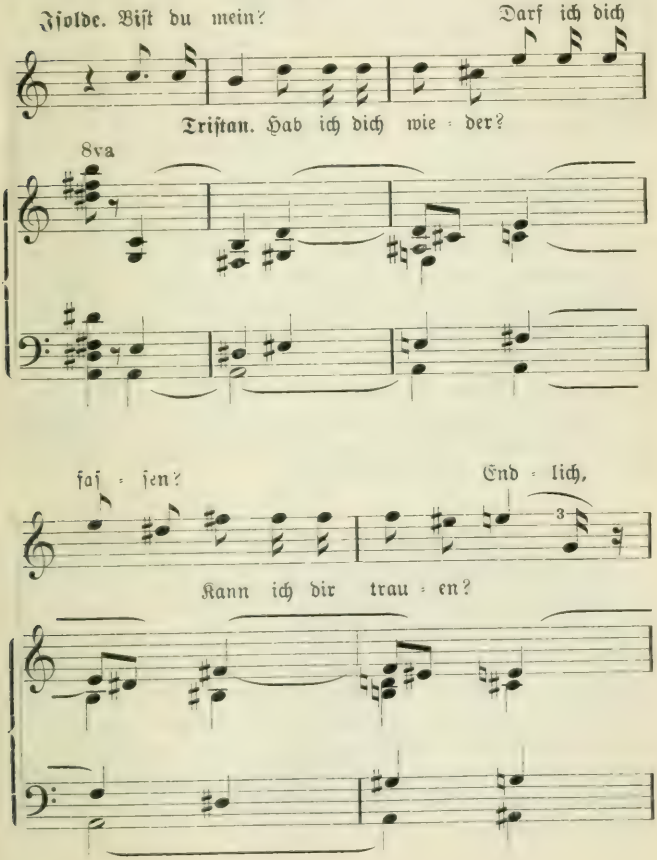


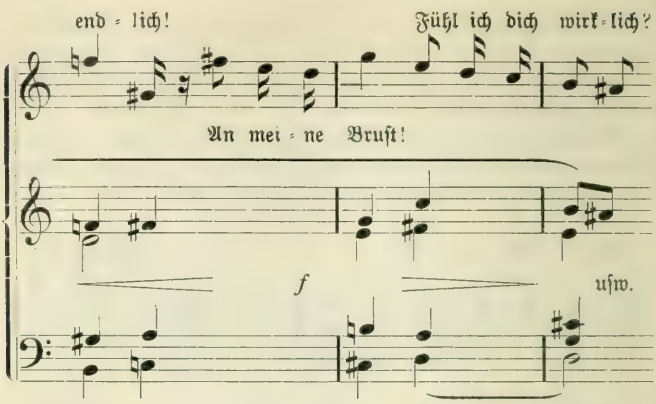
Folgen sich Rede und Gegenrede in dieser Weise in kurzen Abständen, so bilden sie schon eine Art thematischen Aufbaues. Läßt aber der Komponist an die Stelle des Rezitativs wirkliche Melodiebildung treten, so entsteht ein vollständig liedmäßiger Aufbau, dagegen tritt, wie mehrfach betont, die Einzelcharakteristik wieder zurück, z. B. (Graf und Susanne im „Figaro"):



(Der Fortgang dieses Duetts führt die Stimmen zusammen und unterscheidet sie in der oben angedeuteten Weise; der Graf singt mehr schmachtend, Susanne mehr parlando.)

Schließlich stehe hier noch der Anfang des großen Duetts zwischen Tristan und Isolde im zweiten Akte von Wagners Oper:



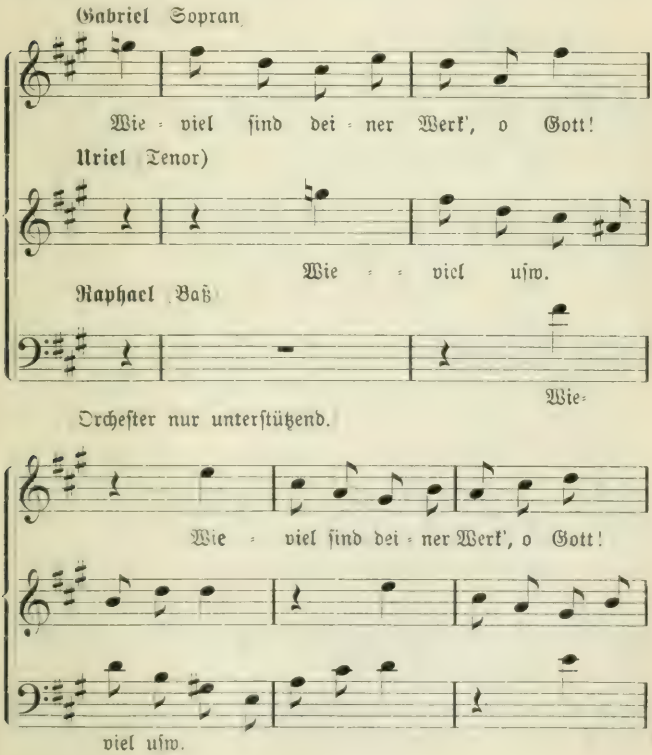


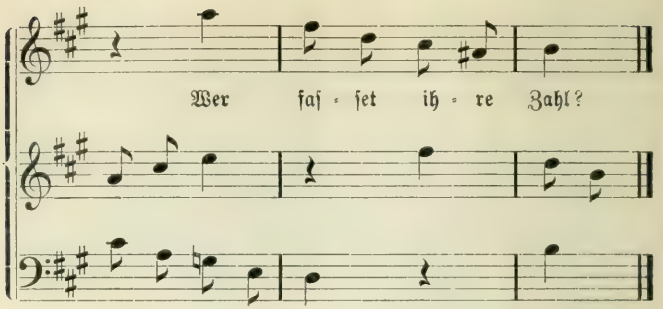
Daß gerade dieses Duett, das an Ausdehnung wohl nicht seinesgleichen hat, alle Formen, die wir hier aufgewiesen, in bunter Mischung und wirksamster Steigerung enthält, sei nicht vergessen anzumerken (Einzelgesang für längere Strecken, Alternieren mit Melodieteilen, Engführungen halb kanonischer Art, innigste Verschmelzung beider Stimmen im Satz Note gegen Note bis zum wirklichen Unisono). Der Anfänger wird freilich mit diesem Duett als Ganzem nicht viel anzufangen wissen, da seine Dimensionen ihn mehr verblüffen müssen, als sie ihn belehren können.

§ 17. Terzett, Quartett und größere Ensembles.

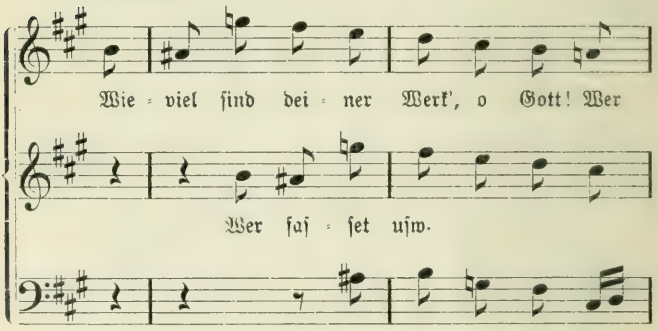
Was wir über das Duett gesagt, gilt mit geringen Modifikationen auch vom Terzett und jedem größeren Ensemble. Das Lied kann dreistimmig a capella gesetzt werden und unterscheidet sich dann vom vierstimmigen Chorlied in nichts anderem, als worin sich der dreistimmige Satz überhaupt vom vierstimmigen unterscheidet. Es kann aber auch zum dreistimmig gesetzten Liede Instrumentalbegleitung gesetzt werden wie zum Duett — dafür wird es auch keiner Anleitung und keiner neuen Beispiele bedürfen. Das Terzett kann ferner wie das

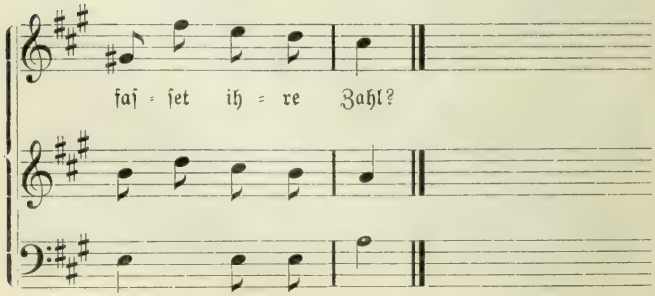
Duett die Stimmen zeitweilig einzeln beschäftigen, es kann aber auch deren zwei zusammennehmen, was in drei Kombinationen möglich ist, nämlich 1. + 2., 1. + 3. und 2. + 3. So eröffnet Haydn das zweite Engelterzett der „Schöpfung" mit einem Note gegen Note gesetzten Zwiegesang Gabriels und Uriels, dann singt Raphael eine lange Strecke allein, und erst der Schlußteil vereint alle drei Stimmen. Dagegen führt das erste Engelterzett zunächst jede Stimme einzeln vor (Gabriel, Uriel, Raphael) und bringt dann einen kunstvoll imitierenden Satz aller drei Stimmen:





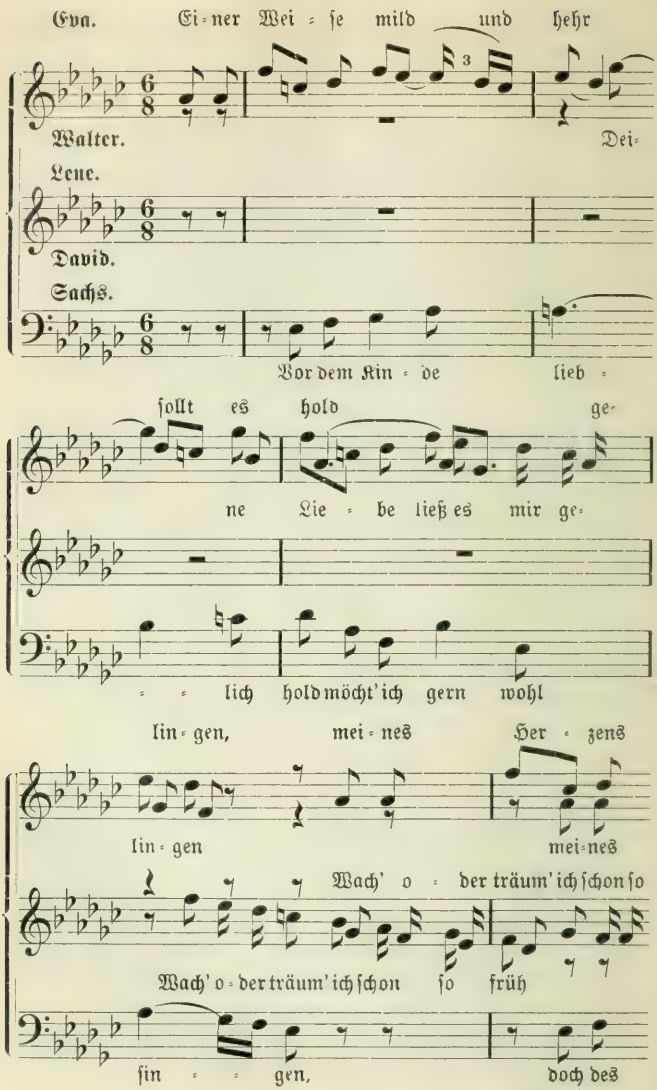
und weiterhin:

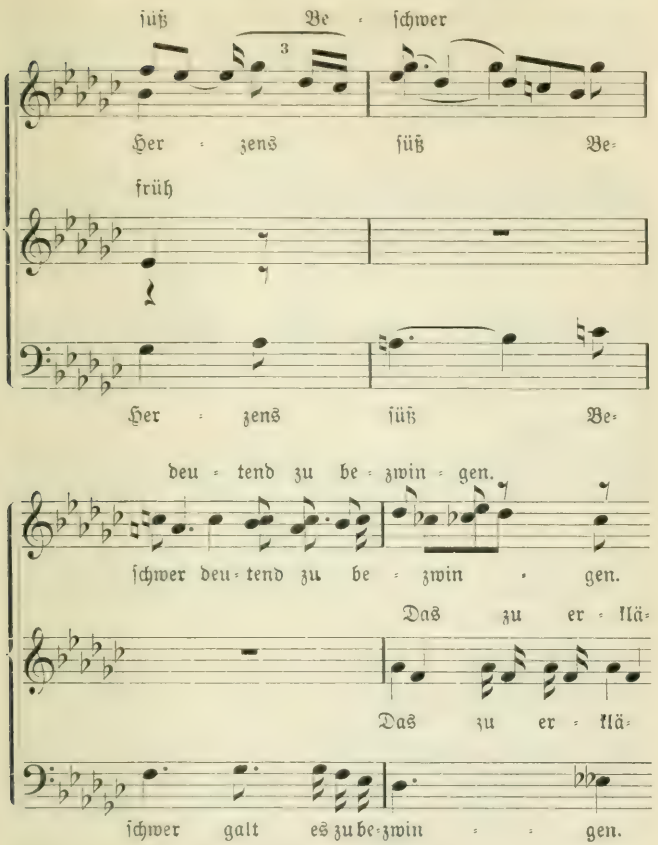




Wirklich kanonisch sind aber diese Führungen durchaus nicht, sondern genommen, wie sie sich gerade ergeben.

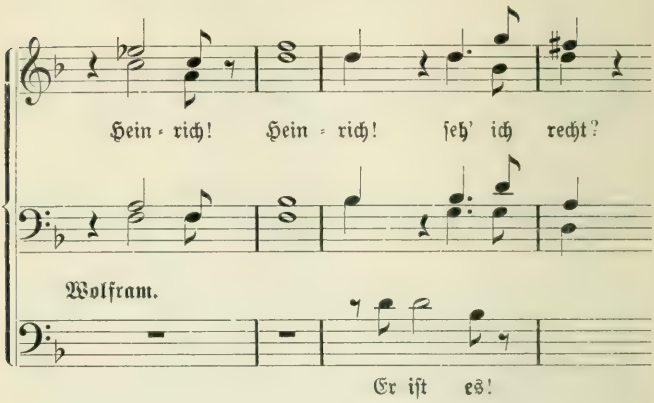
Das dramatische Terzett kann natürlich wieder, je nach der Situation, sehr verschiedene Ausdehnung haben und allerlei Gestaltungen zulassen, längere Rezitative einzelner Stimmen, Rede und Gegenrede zweier oder aller drei aufnehmen, zwei oder drei fest zusammenschließen, während die dritte Stimme schweigt oder lose nebenher geht, durch alle drei Stimmen imitieren oder nur frei kontrapunktieren usw. Auch können einzelne Personen scharf individualisiert werden; so hat Weber im ersten Terzett des „Freischütz" den Kaspar im Charakter scharf geschieden von Max und Kuno, welche beide indes immer auch noch in der Art der Melodieführung auseinandergehalten sind (Max mehr liebeseufzend, Kuno ernst und besonnen). Im zweiten Terzett ist besonders das Ännchen mehrmals scharf gezeichnet („Das wäre meine Sache nicht!"). Auch im Terzett im „Fidelio", das überwiegend alle Stimmen mit denselben Motiven beschäftigt, finden sich doch einzelne die Persönlichkeit charakterisierende Stellen (z. B. Marzelline: „Dein gutes Herz" und „Lieber Vater, was fällt Euch ein!" Rocco: „Ja, ja!" Leonore: „Du Hoffnung reichst"). Wie wenig übrigens im Ensemble die Notwendigkeit vorliegt, die einzelnen Personen zu charakterisieren (nämlich außer der durch die Stimmlage gegebenen Charakteristik), beweist das Kanonquartett im „Fidelio", das allerdings im Text der vier Stimmen nur Nuancen desselben Inhalts bringt. Im Quintett in den „Meistersingern" löst Wagner die Frage der Individualisierung der Beteiligten in höchst genialer Weise, indem er Eva und Walther Stolzing mit denselben Motiven einführt (Thema des Preislieds), desgleichen Magdalena die Melodiephrasen Davids imitieren läßt, während Hans Sachs' Gesang seinen eigenen Weg geht:


Eva. Ei-ner Wei-se mild und hehr
Walter. Dei-
Lene.
David.
Sachs. Vor dem Kin-de lieb-
sollt es hold ge-
ne Lie-be ließ es mir ge-
lich hold möcht' ich gern wohl
lin-gen, mei-nes Her-zens
lin-gen mei-nes
Wach' o-der träum' ich schon so
Wach' o-der träum' ich schon so früh
sin-gen, doch des

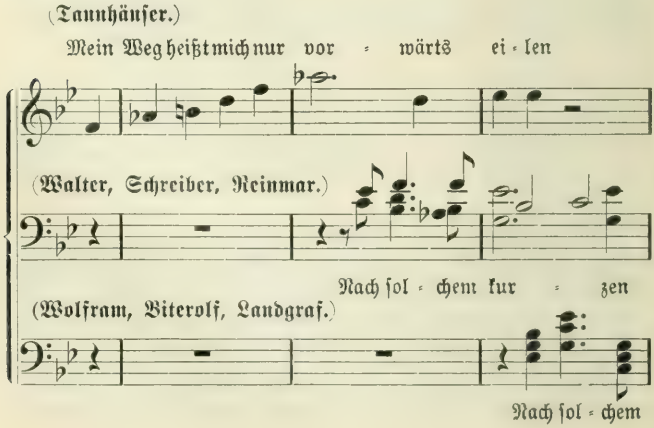


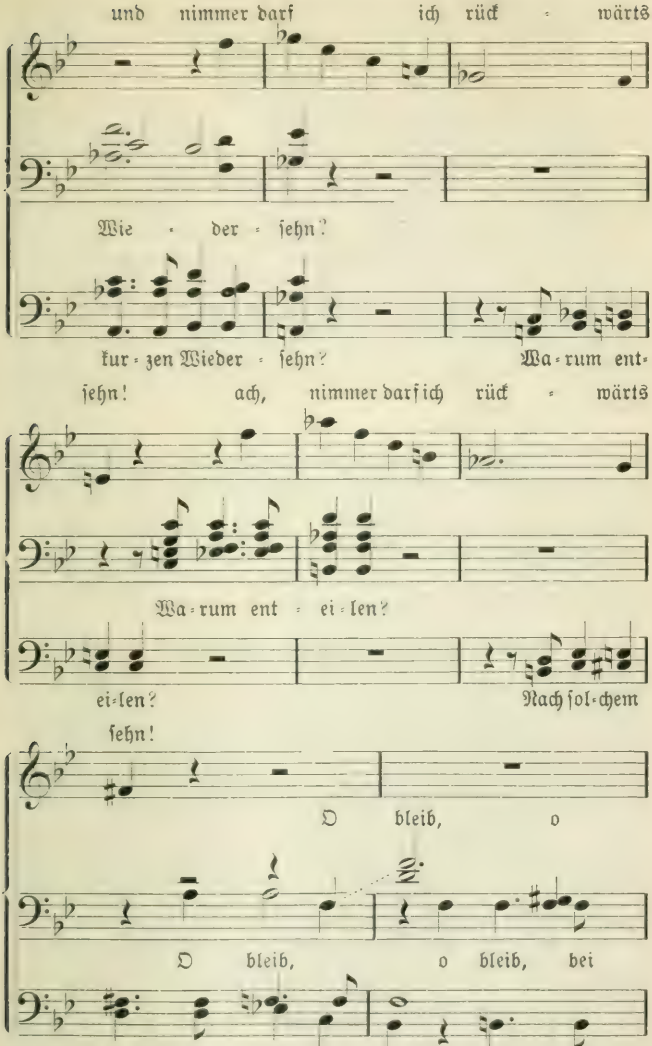
Noch größere Enſembles gehen naturgemäß mehr oder weniger in den chormäßigen Satz über, ſofern mehrere Stimmen Note gegen Note miteinander gehen, wohl gar einzelne Stimmpaare ins Uniſono geraten und nur eine bevorzugte Hauptperſon ſoliſtiſch heraustritt. Man ſehe darauf das Septett im „Tannhäuſer“ an (Finale des 1. Akts)! Gleich zu Anfang treten die Stimmen

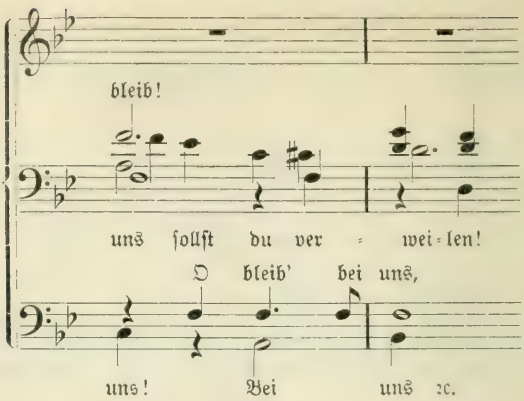
Walthers von der Vogelweide, Heinrich des Schreibers, Biterolfs und Reinmars von Zweter zum vierstimmigen Chor zusammen, während Wolfram von Eschenbach solistisch dazwischenruft:



Weiterhin treten die Stimmen in mehreren Gruppen auseinander:




und nimmer darf ich rück - wärts
Wie - der - ſehn?
kur - zen Wieder - ſehn? Wa - rum ent -
ſehn! ach, nimmer darf ich rück - wärts
Wa - rum ent - ei - len?
ei - len? Nach ſol - chem
ſehn!
O bleib, o
O bleib, o bleib, bei
kur - zen Wie - der - ſehn? Bleib bei



Die technische Behandlung solcher Ensembles ist eben in nichts verschieden von der des Chors mit einzelnen Soli oder des Doppelchors, welcher letzteren wir im Schlußkapitel noch näherzutreten haben.

Wir können nun eine Reihe neuer Aufgaben zur Übung stellen, nämlich:

10. Aufgabe. Umwandlung der Lieder und Chorlieder der Aufgaben 1—4 in lyrische Duette mit Klavierbegleitung; die schlichteren derselben mögen überwiegend Note gegen Note gesetzt werden; bei denjenigen, welche die Begleitung an der Melodiebildung teilnehmen lassen oder doch sie motivisch beschäftigen, ist Obacht zu geben, inwieweit die zweite Singstimme der Begleitung diese Rolle übernehmen kann. Es ist aber dann nicht ausgeschlossen, daß trotzdem die Begleitung wieder eine ähnliche Rolle spielt, wodurch natürlich wieder Erweiterungen entstehen. Soweit die Arbeiten der früheren Aufgaben sich dazu eignen, mögen sie auch in imitierende Duette verwandelt werden; doch sind auch eine Anzahl imitierender Duette auf neue Texte zu komponieren. Schließlich werde auch mit einem streng kanonisch durchgeführten Duett ein Versuch gemacht.

11. Aufgabe. Komposition einiger dramatischen Duette, zunächst solcher (mehr lyrischen) mit Teilnahme beider Stimmen am Melodieaufbau und gelegentlichem Zusammentreten der Stimmen, dann aber einiger Rede und Gegenrede mehr rezitierend gebenden, mit motivisch ausgearbeiteter Begleitung. Die Texte sind Dramen oder Opernlibretti zu entnehmen. Zuletzt werde eine dramatische Szene

in Angriff genommen mit Rezitativen zu Anfang oder in der Mitte, mit arioser Entwicklung der einzelnen Stimmen und wirklichem Duett als Abschluß. Die Übungen sind zugleich als solche im begleitenden Orchestersatz zu betrachten.

12. Aufgabe. Komposition einiger größerer Ensembles (Terzette, Quartette auf Grund von lyrischen und Oratorien- und Operntexten. Auch hier sind die für Aufgabe 10—11 angegebenen Gesichtspunkte im Auge zu behalten. Gesänge für drei (auch vier) Frauenstimmen ohne und mit Klavierbegleitung, schlicht gesetzt, desgleichen gemischte Quartette mit Begleitung mögen den Anfang machen, dann folgen imitierende lyrische und religiöse Sätze und zuletzt dramatische Ensembles (mit Orchester). Auch hier sind Übungen in Kanonform einzuschalten. Endlich gehören hierher Übungen im Satz für eine oder mehrere Solostimmen mit (einfach) begleitendem Chor, mit oder ohne Instrumentalbegleitung; diese Übungen können auf Grund lyrischer, besonders auch geistlicher Texte vorgenommen werden und bilden eine zweckmäßige Vorbereitung für die Arbeiten des letzten Kapitels.

5. Kapitel.

Der mehrstimmige imitierende Vokalsatz.

§ 18. Sukzessive Stimmeinsätze zur Verdeckung des fehlenden Metrums und Reims.

Immer weiter haben wir uns von unserem Ausgangspunkte entfernt. Ließen wir uns anfänglich ganz vom Dichter eines gemessenen und gereimten Textes führen, lernten wir allmählich die musikalische Vorarbeit des Dichters vervollständigen und korrigieren, ja unter Umständen dieselbe geradezu ignorieren oder sie ins Große erweitern, so kamen wir allmählich dahin, Reim und Versmaß entbehren zu können. Zunächst betraten wir damit allerdings ein Gebiet, auf welchem die Musik eine untergeordnete Rolle spielte und nicht nur die Melodiebildung stockte, sondern auch die Taktordnung nur noch eine ungefähre Geltung hatte (Rezitativ). Wir lernten aber auch, ohne dem Worte seine Herrschaft streitig zu machen, doch den Anforderungen

der musikalischen Formgebung wieder mehr gerecht zu werden, indem wir der Begleitung eine erhöhte Bedeutung beimaßen und die rezitativische Singweise sich gleichsam ungezwungen und formlos über dem motivischen Spiel der Begleitstimmen ergehen ließen (begleitetes Rezitativ). Nun müssen wir einen letzten bedeutsamen Schritt vorwärts tun, der uns ermöglicht, ungemessene und ungereimte Texte doch in wirklichem getragenen Gesange so zur Geltung zu bringen, daß allen Anforderungen der musikalischen Kunst volles Genügen geschieht.

Dieser Schritt besteht darin, daß wir mit spezieller Absicht die Asymmetrie (ja Ametrie) des Textes durch Ineinander-Eingreifen der die Sinnglieder des Textes ausdeutenden Melodiebruchstücke der einzelnen Stimmen verdecken; sukzessive Stimmeinsätze haben wir zwar schon in den letzten Arbeiten mehrfach angewandt, aber nicht, um prosaische Texte in musikalische Form zu bringen, sondern nur um die Stimmen auseinanderzuhalten und sie zu individualisieren: jetzt erlangt aber diese Setzweise eine ganz andere prinzipielle Bedeutung. Die durch das Nacheinandereinsetzen der Stimmen bedingte Textwiederholung führt in der natürlichsten Weise dazu, auch in der einzelnen Stimme Textteile zu wiederholen, wodurch es möglich wird, über einen Text von geringer Ausdehnung einen weit ausgesponnenen Vokalsatz zu schreiben. Nach unseren bisherigen Erfahrungen ist leicht ersichtlich, daß die vielfach wiederholten Textteile zufolge des Einflusses der Worte auf die Melodieerfindung (s. Einleitung) motivisch einander verwandt sich gestalten können, mit anderen Worten, daß jedes selbständig durchgeführte Textbruchstück zu einem Motiv werden kann, das die erste Stimme aufstellt und das die anderen imitieren; wir sehen da bereits deutlich, warum wir bei dieser Schreibweise Metrum und Reim entbeh-

ren können, wir erkennen, daß die musikalische Imitation uns beide ersetzen muß. Da indes der Einfluß der Wortbetonung, wir wir hinlänglich zu beobachten Gelegenheit hatten, kein derartig bestimmter und absoluter ist, daß er nur eine Art der Melodiebildung notwendig hervorbringen müßte, so sehen wir auch das weite Feld, welches der künstlerischen Freiheit gegenüber der mechanischen Notwendigkeit offen bleibt. Es ist weder eine streng kanonische, noch auch nur eine wirklich fortgesetzt, durch alle Stimmen getreu imitierende Schreibweise geboten, sondern es können auch einzelne Stimmen freiere Wege gehen, indem sie Lücken der Harmonie oder der rhythmischen Gestaltung ausfüllen: die Imitation ist daher hier nicht selbst der angestrebte Zweck, sondern nur ein wertvolles Mittel zur Erreichung des stets dem Künstler gegenwärtigen Zweckes der Erstrebung wirklicher künstlerischen Formgebung.

Daß das sukzessive Einsetzen der Stimmen nicht nur diesem technischen Zwecke dient, sondern auch einen hohen ästhetischen Wert hat, wurde bereits hervorgehoben; nicht nur treten die Stimmen dadurch deutlicher als Einzelbestandteile heraus, sondern dieses mit der Wahl einer solchen Schreibweise direkt gegebene stetige Weiterwachsen, dieses Herausquellen immer neuer Anfänge wirkt gegenüber dem einfachen Zusammenschluß der Stimmen zu gleichem Gange als eine gewaltige Bereicherung, erscheint als ein wahrhaftes organisches Bilden und Treiben; demgegenüber hat aber auch das Zusammentreten aller Stimmen wieder seinen eigenen ästhetischen Wert als Symbol der Kraft und Einigkeit (wie wir denn schon im Duett die Bedeutung des Satzes Note gegen Note wohl zu würdigen wußten).

Gewöhnlich werden bei dieser Schreibweise die Anfänge der Melodie der einzelnen Textteile genau nachgeahmt, während dann

freiere Führung eintritt; auch spricht die größere oder geringere Schärfe der Wortbetonung, die lebendigere oder indifferentere Rhythmik der melodischen Gestaltung ein gewichtiges Wort mit. Auffallende Melodieschritte (große Sprünge, seltenere Intervalle) wird man auch in der Mitte oder gegen Ende der Textteile gern nachahmen, während bei glattem diatonischen Anschluß die Umbiegung nach oben statt nach unten oder umgekehrt nicht bemerklich wird und daher jederzeit unbedenklich auch da angewandt wird, wo eine deutliche Imitierung festgehalten ist.

Man kann nicht sagen, daß diese Schreibweise in bestimmten Kategorien von Werken zur Anwendung kommen müsse, wenn auch ohne Zweifel feststeht, daß speziell kirchliche Kompositionen sie am häufigsten aufweisen. Früher (im 15.—16. Jahrhundert) wurden aber auch weltliche Gesänge — Kunstlieder (Madrigal, Chansons), ja Volkslieder — in dieser imitierenden Weise gesetzt und noch heute ist ihre Anwendung im Chorlied keineswegs abgekommen und Chorsätze größerer weltlichen Werke (Kantaten, Balladen, Oratorien) weisen dieselbe genugsam auf. Sofern es sich dabei um gemessene und gereimte Texte handelt, wissen wir, daß sie nicht nötig ist und haben ihre Möglichkeit bereits an einigen Ansätzen aufgewiesen. Weitere Nutzanwendungen wird der Kompositionsschüler leicht selbst für jene Kunstzweige machen lernen, wenn er diese Schreibweise erst an einer Anzahl von Beispielen auf dem Gebiete geübt hat, auf welchem sie nötig ist, auf dem der Komposition Prosatexten. Erzählende oder dramatische Prosatexte gehören aber nun wieder nicht in diese Stilgattung, sondern vielmehr in die der rezitativischen Komposition; es wird sich vielmehr immer um Texte handeln, welche die Aussprache durch das vielstimmige Organ einer größeren Allgemeinheit, den Chor, rechtfertigen, seien es Anrufungen und Lobpreisungen Gottes, Gebete oder

fromme Betrachtungen (biblische Texte) oder aber Fest- oder Klagegesänge eines Volkes, zur Feier eines Sieges oder zum Trost im Unglück. Das weite Gebiet der Möglichkeiten läßt sich natürlich nicht umschreiben; man wird aber aus dem Gesagten verstehen, was etwa der maßgebende Gesichtspunkt ist. In der Hauptsache haben wir es also mit den Kunstformen der Motette und des Chorsatzes (mit oder ohne Soli) als Bruchstück größerer geistlichen oder weltlichen Vokalwerke (Messe, Requiem, Passion, Kantate, Oratorium usw.) zu tun. Eine Anweisung zur Komposition von Messen, Oratorien und Opern liegt außerhalb des Rahmens dieses Buches; wir haben es nur mit der Schreibweise der einzelnen in denselben in bunter Mischung vorkommenden Sätze zu tun: der Aufbau im ganzen wird vor allem immer von der im einzelnen Falle vorliegenden Dichtung abhängig sein.

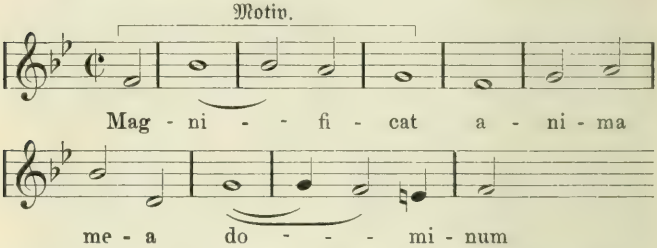
Nun ist aber die Schreibweise einer Motette wiederum prinzipiell keineswegs verschieden von der eines Chors in der Messe oder in einem Oratorium; denn der verschiedene ethische Gehalt (ob Jubel oder Klage, Zerknirschung oder freudige Zuversicht) bedingt wohl verschiedenes Tempo, verschiedene Rhythmik, vielleicht auch verschiedene Tonart, höhere oder tiefere Tonlage, nicht aber eine andere Stilart. Wir werden deshalb lediglich unterscheiden, ob eine geringere oder größere Stimmenzahl zur Anwendung gebracht und ob Begleitung von Instrumenten herangezogen ist oder nicht.

§ 19. Der vierstimmige imitierende Satz a capella.

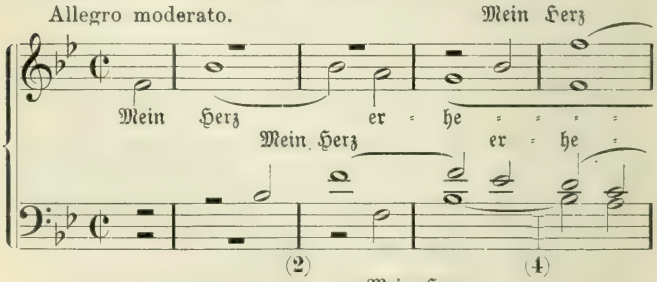
Als erstes Beispiel diene uns Mendelssohns Motette für gemischten Chor „Mein Herz erhebet Gott" (Magnificat) (Op. 69, III). Der erste Satz des Textes lautet:

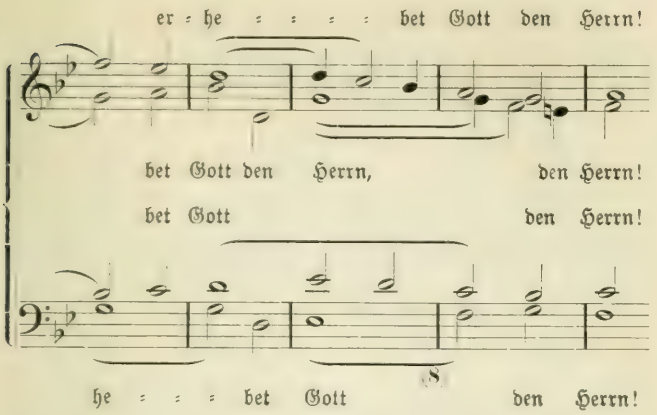
Mein Herz erhebet Gott, den Herrn,
und es freuet sich mein Geist Gottes, meines Heilands.

Die freudige Stimmung, welche der Text ausdrückt, ließ den Komponisten die kräftige Tonart B dur wählen und gleich zu Anfang die Melodie einen kräftigen Aufschwung nehmen, der durch die nachfolgende Stimme bestätigt wird. Streng nachgeahmt (aber mit Ersetzung des beginnenden Quartschritts Dominante-Tonika durch den Quintschritt Tonika-Dominant, nach Fugen-Art) ist nur der Anfang durch vier Töne; es mag dahingestellt sein, ob das Anfangsmotiv nicht ursprünglich durch den lateinischen Text („Magnificat") angeregt ist, der übrigens für die ganze erste achttaktige Periode der beginnenden Altstimme paßt:

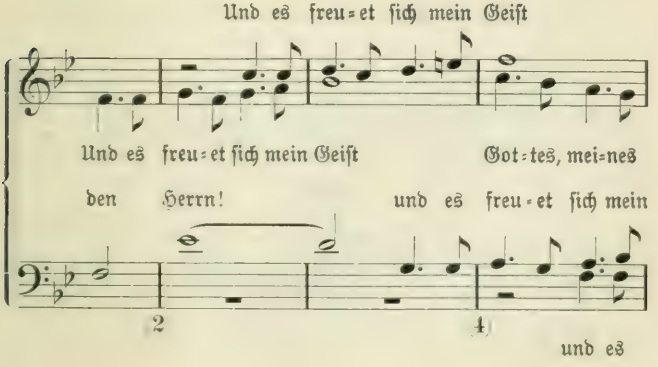


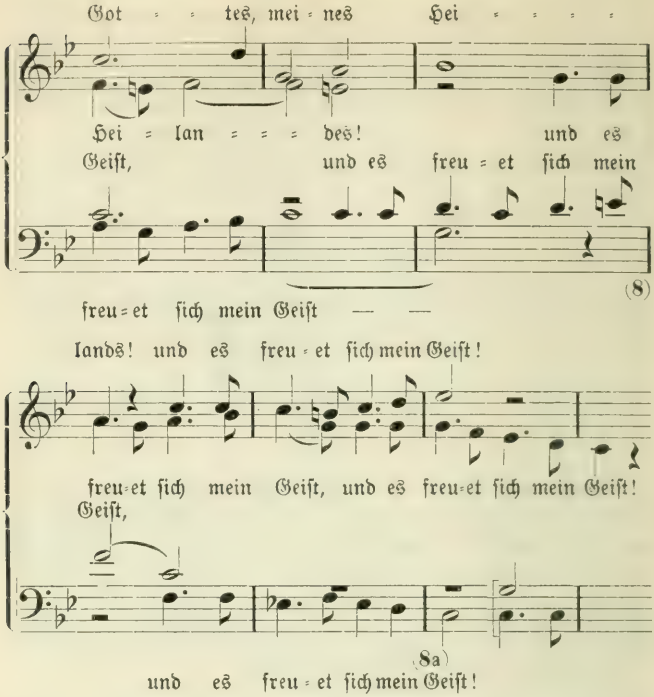
Die anderen Stimmen indessen sind der Unterlegung des lateinischen Textes nicht günstig geführt und so mag das wohl nur ein Zufall sein. Jedenfalls ist aber auch die Deklamation des deutschen Textes untadlig und bringt alle die oben markierten Sinnakzente bestens zur Geltung. Die erste Periode lautet:



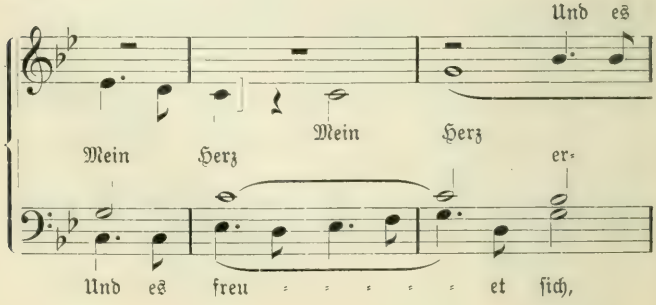


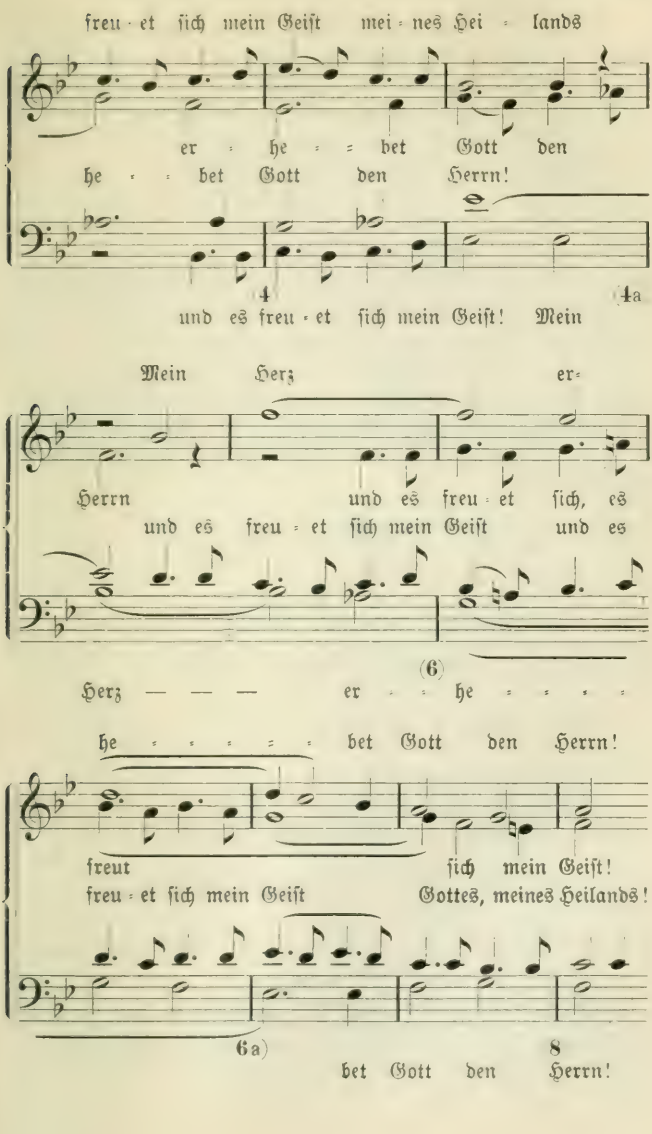
Nicht zufällig ist es wohl, daß auf das Wort „erhebet" der Sopran als letzte Stimme das Motiv ergreift und den Aufbau krönt. Wirkt dieser erste Satz durch seine langen Noten und Bildungen weihevoll und majestätisch, so bringt nun das durch die Anfangsworte des nächsten Satzes angeregte Motiv einen punktierten Rhythmus, einen lebendigeren Puls:





Der nächste Fortgang kombiniert die beiden Hauptmotive:




freu - et sich mein Geist mei - nes Hei - lands
er - he - bet Gott den
he - bet Gott den Herrn!
4
4a
und es freu - et sich mein Geist! Mein
Mein Herz er-
Herrn und es freu - et sich, es
und es freu - et sich mein Geist und es
6
Herz — — — er - he - - - -
he - - - - - bet Gott den Herrn!
freut sich mein Geist!
freu - et sich mein Geist Gottes, meines Heilands!
6a
8
bet Gott den Herrn!

Die nächsten den ersten Teil abschließenden 8 Takte sind Note gegen Note gesetzt. Es ist nicht überflüssig, zu bemerken, daß diese Setzweise der Komposition unmetrischer Texte keineswegs ganz versagt ist; nur ist es natürlich erforderlich, daß die Melodieentwickelung Symmetrien herstellt, wo im Text keine sind: Hier ist zunächst das „Und es freuet sich mein Geist" zweimal gesetzt (Takt 1—2 und 3—4) und der Rest des Textes „Gottes meines Heilands" ist auf 4 Takte gedehnt. Dieses Mittel der musikalischen Überwindung der Ametrie des Textes wird dann auch im ganzen folgenden Teile (Es dur, Soloquartett mit abschließendem Tutti) durchgeführt; der Satz ist beinahe ganz Note gegen Note (bis auf geringfügige Verzögerungen des Basses und Tenors). Mendelssohn bringt den Text musikalisch in Symmetrie durch die Messung:

‖: Denn | er hat die | Niedrigkeit | seiner | Magd
(4)
[⏑] | freundlich | ange- | se- | hen :‖

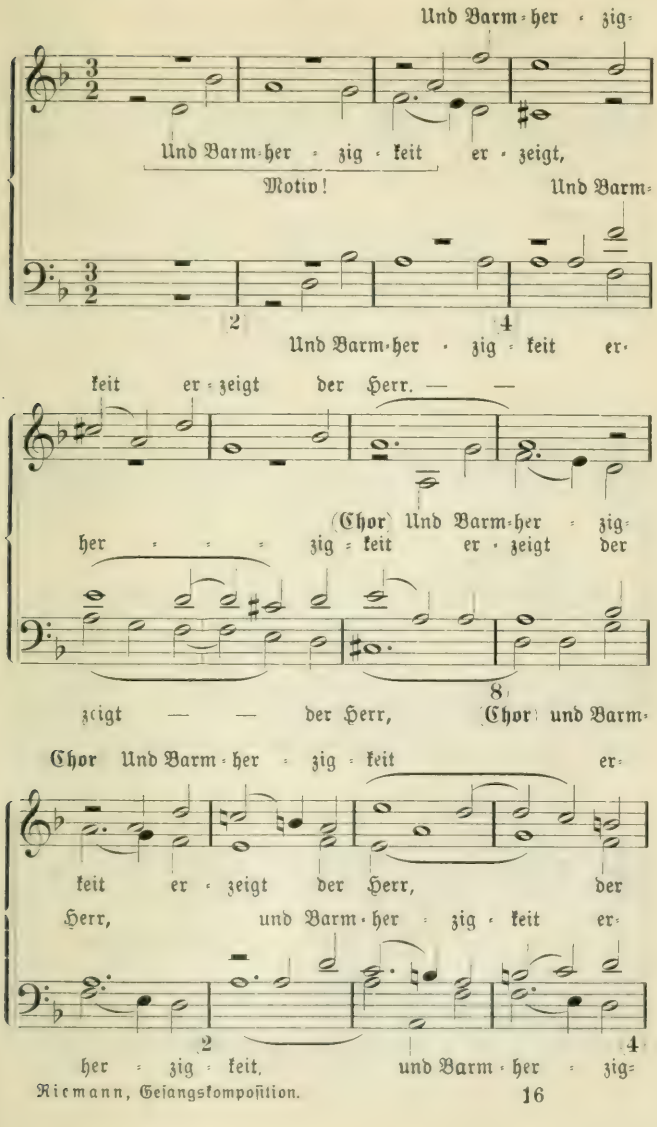
‖: Sieh, mich | preisen | selig alle,
alle | Kindes- | kinder von | nun an :‖

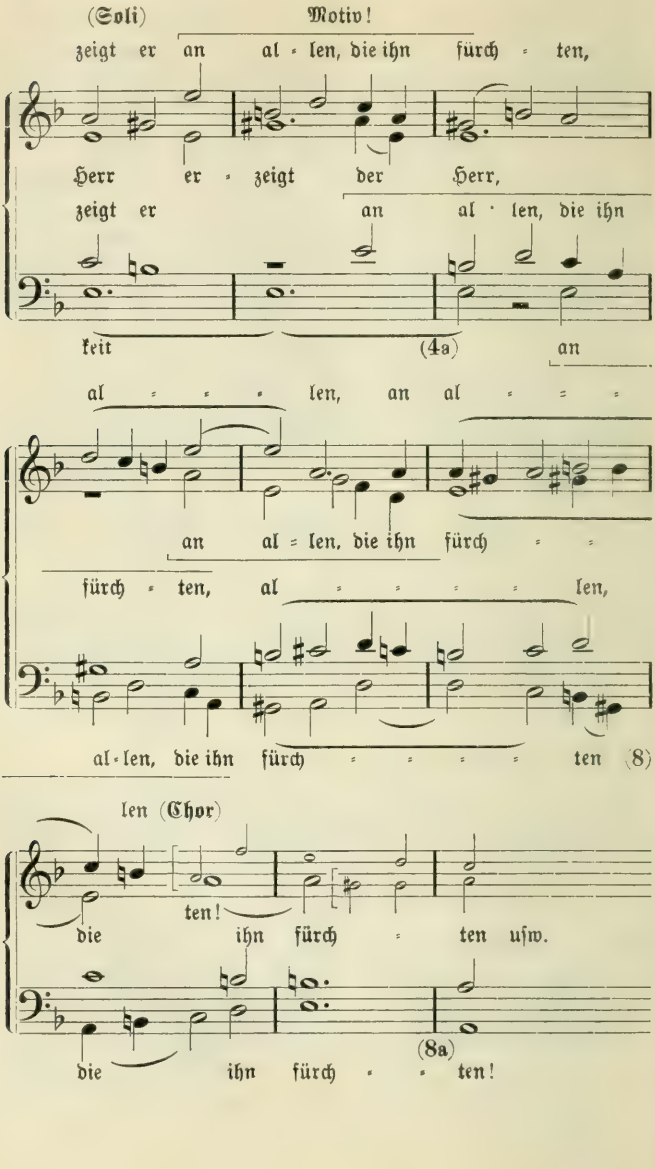
| [⏑] mich | preisen | se- | lig
| [⏑] alle Kindes- | kin- | der.

(Tutti) | [⏑] Denn | er, der da | mächtig | [⏑]
(4)
des | Name | heilig | ist (NB.: 1. und 5. Takt elidiert!)
(2a) (4a)

‖: Hat | Großes an | mir ge- | tan! | [⏑] :‖ (Halbschluß in D moll).
(6) (8)

Der dritte Teil (D-moll, abwechselnd Solostimmen und Chor) ist dagegen wieder durchaus im imitierenden Stil geschrieben:

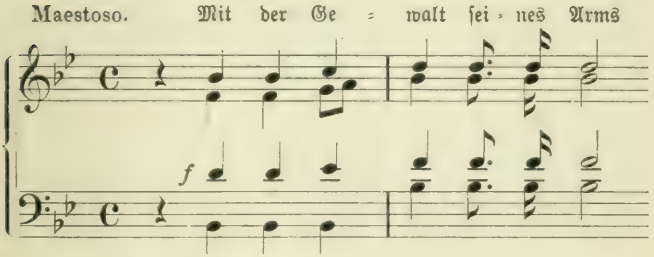

Und Barm-her - zig-
Und Barm-her - zig - keit er - zeigt,
Motiv!
Und Barm-
Und Barm-her - zig - keit er-
keit er - zeigt der Herr. — —
(Chor) Und Barm-her - zig-
her - - - zig - keit er - zeigt der
zeigt — — der Herr, (Chor) und Barm-
Chor Und Barm-her - zig - keit er-
keit er - zeigt der Herr, der
Herr, und Barm-her - zig - keit er-
her - zig - keit, und Barm-her - zig-


(Soli)
Motiv!
zeigt er an al - len, die ihn fürch - ten,
Herr er - zeigt der Herr,
zeigt er an al - len, die ihn
keit (4a) an
al - - - len, an al - - - -
an al - len, die ihn fürch - -
fürch - ten, al - - - - - len,
al - len, die ihn fürch - - - - ten (8)
len (Chor)
ten!
die ihn fürch - ten usw.
(8a)
die ihn fürch - - ten!

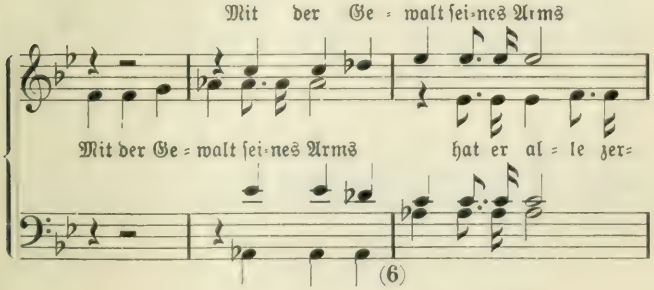
Gegen Ende des Satzes treten die drei Unterstimmen zum Satz Note gegen Note zusammen und nur der Sopran bleibt noch etwas selbständiger.

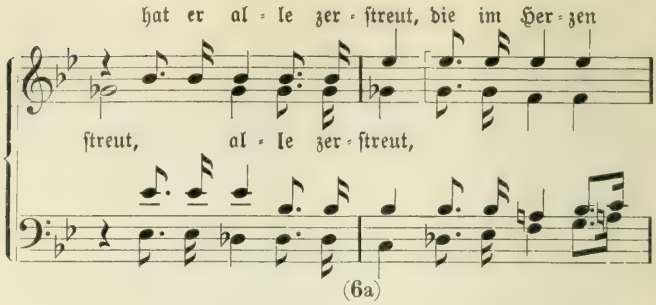
Im 4. Teil (Maestoso, B dur) treten zunächst alle vier Stimmen zusammen zu wuchtiger Einheitlichkeit; der symmetrische Aufbau wird durch folgende Messung des Textes gewonnen:

[_] Mit der Ge- | walt seines Arms
(2)
[_] Hat er alle zer- | streut, die im Herzen
(2a)
Hof- = färtig | sind [_ _ _]
(4)

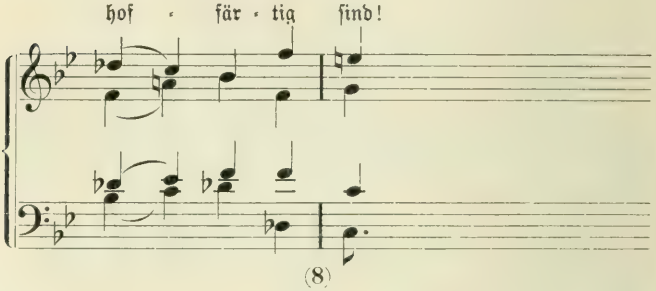


Der streitfertige Charakter dieses Satzes findet im Nachsatz seine nächste Steigerung, indem der Alt sich von den drei andern Stimmen loslöst und mit demselben Motiv die Pausen ausfüllt:



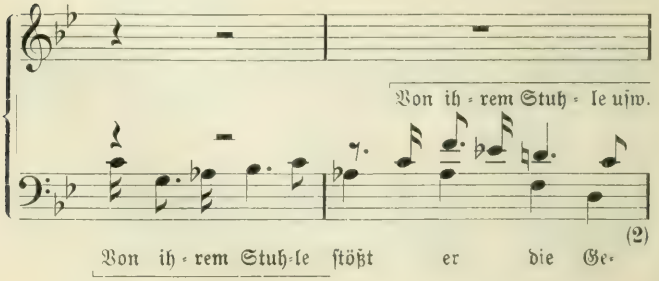


(6a)

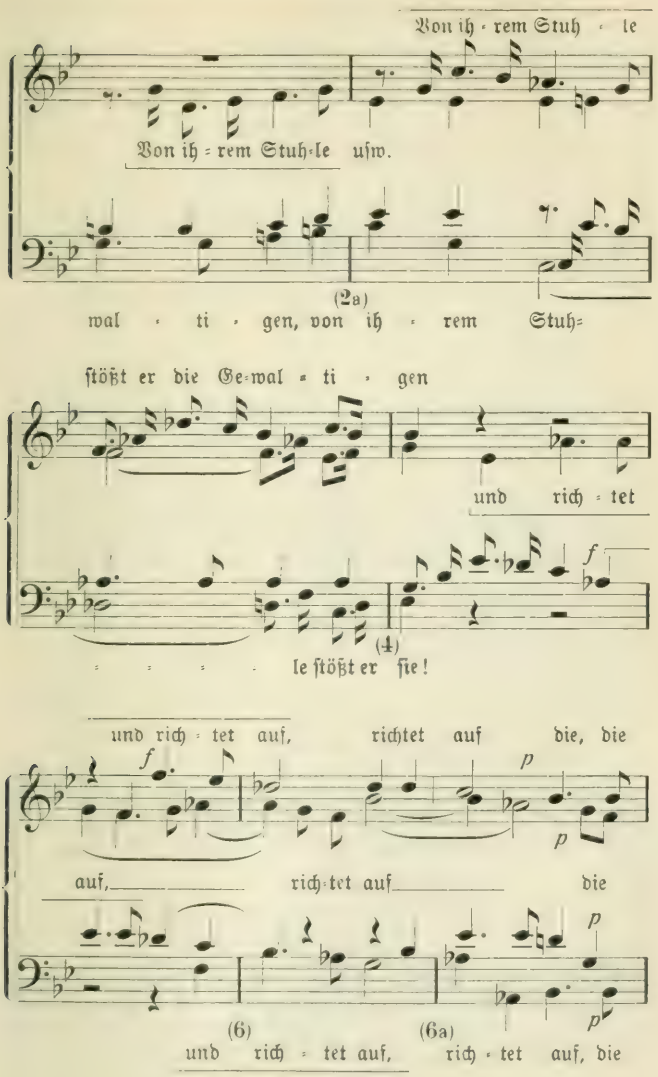


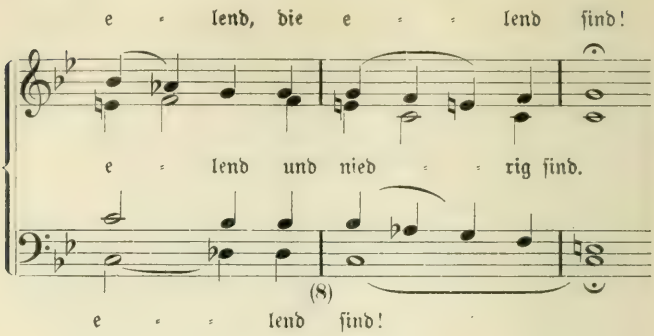
(8)

Dann aber geht es heißer her: „Von ihrem Stuhle ſtößt er die Gewaltigen" — man beachte die freie Verwendung der Umkehrung des Motivs, offenbar zur Charakteriſtik des Wortſinnes:

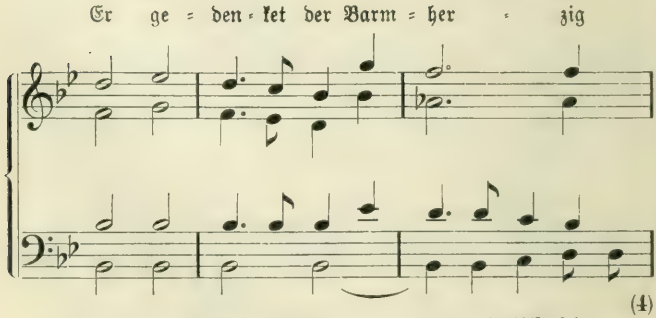


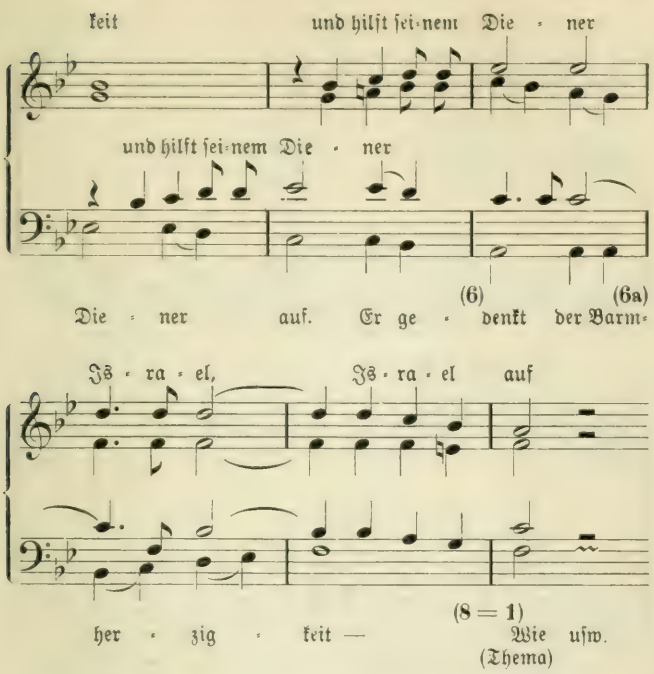
(2)


Von ih - rem Stuh - le
Von ih - rem Stuh - le uſw.
(2a)
wal - ti - gen, von ih - rem Stuh -
ſtößt er die Ge - wal - ti - gen
und rich - tet
(4)
le ſtößt er ſie!
und rich - tet auf, richtet auf die, die
auf, rich - tet auf die
(6)
und rich - tet auf,
(6a)
rich - tet auf, die

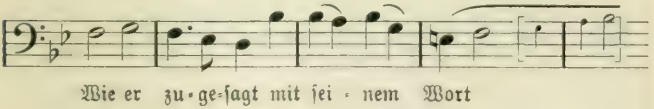


Von den beiden nun noch folgenden Sätzen ist der eine (der 5.) ein ziemlich schlichtes Andante in F dur 𝔠 das anfangs fast ganz Note gegen Note gesetzt ist („Er erfüllet die Hungrigen alle"), dann aber das Hauptthema (das durch diese Anfangsworte im Sopran gegebene) leicht durch die Stimmen führt; der Schlußsatz endlich (Allegro, B dur, 𝔠) ist eine weiter ausgeführte Doppel-Fuge, der das 1. Thema (nicht ganz genau) im vollstimmigen Satze vorausgeschickt ist:

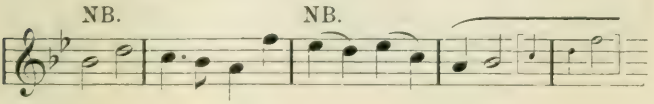




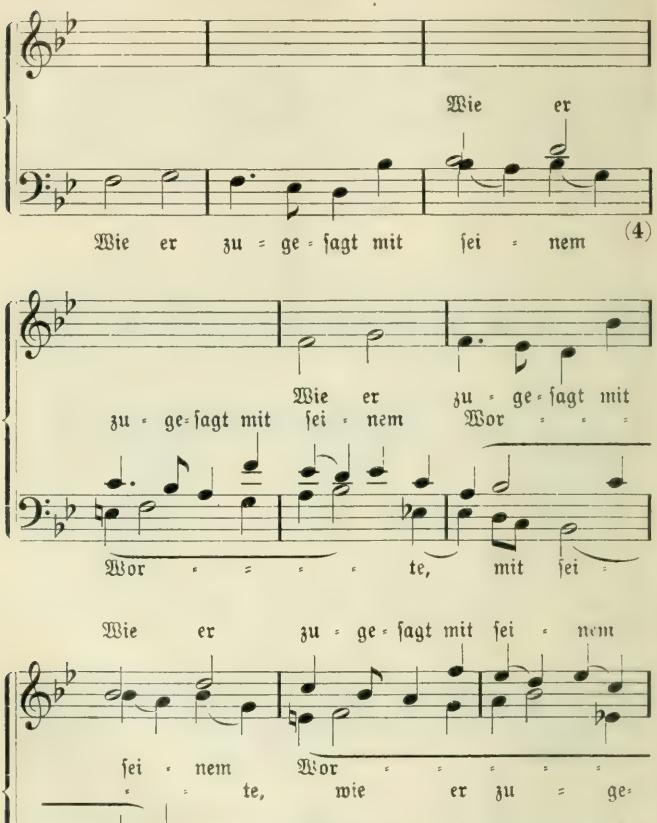
Das 1. Fugenthema lautet in seiner vollständigen Gestalt:

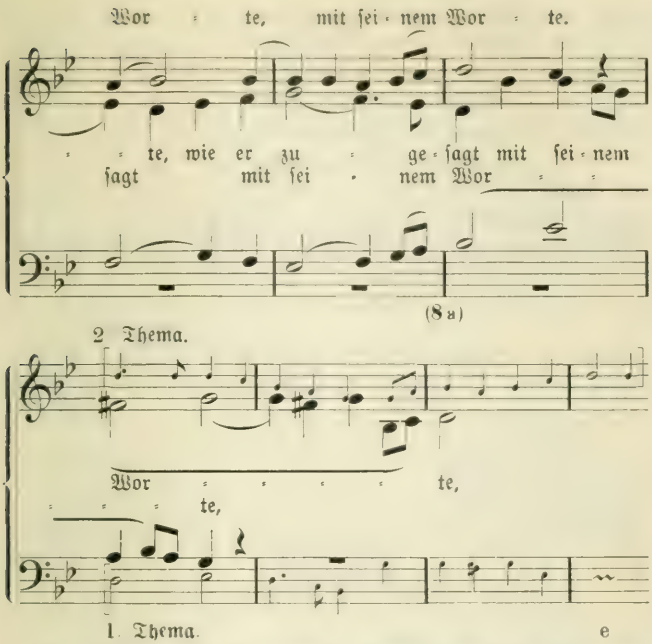


Die Beantwortung ist nach allen Regeln streng (vgl. Katechismus der Fugenkomposition):



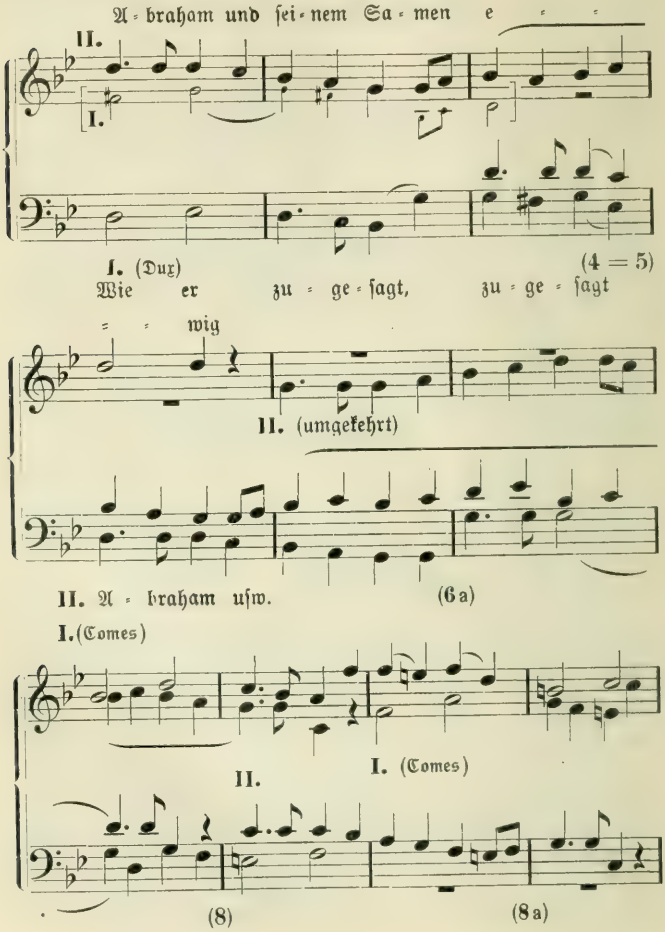
Die vier Stimmen bringen dasselbe in der Folge: Baß (Dux)—Tenor (Comes)—Alt (Dux)—Sopran (Comes) sogleich in Engführung:



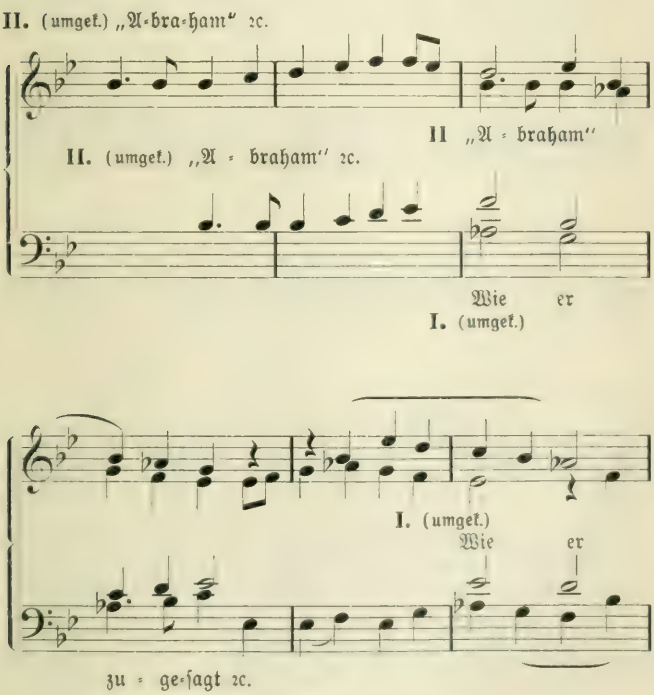


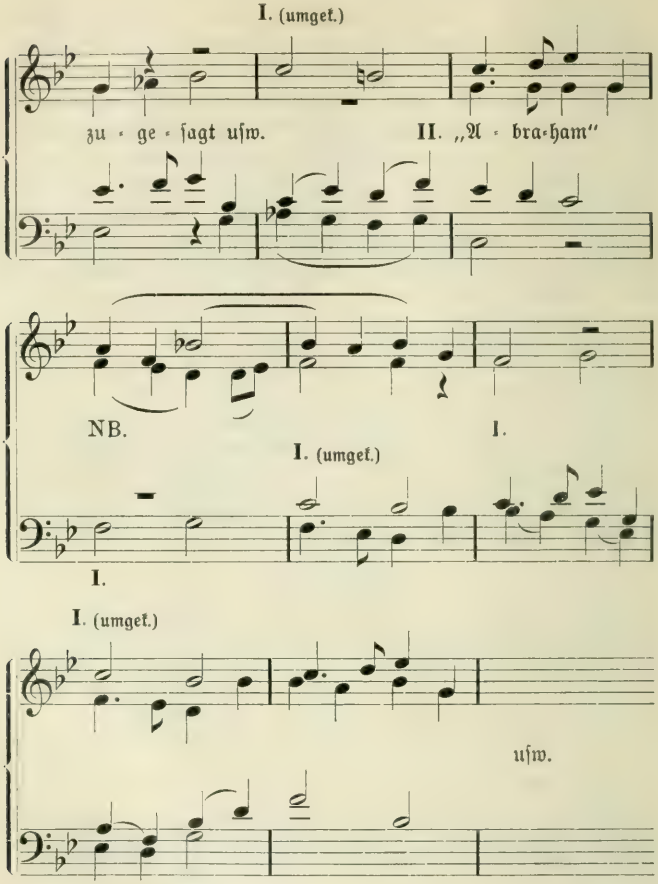
Die einzelnen Stimmen füllen nach Beendigung des Themavortrags mit Textwiederholungen auf frei kontrapunktierten Gegenmelodien, bis auch die vierte den Themavortrag beendet hat; da die Engführungen im Abstand zweier Takte gemacht sind, so erfolgt keinerlei Umdeutung schwerer Takte zu leichten, und wir erhalten zunächst zwei Halbsätze mit gleichen Dominantschlüssen, die einen erneuten Nachsatz möglich machen, zumal bei Erreichung des 8. Taktes die letzte Stimme das Thema noch nicht beendet hat. Unmittelbar nach dem Ganzschlusse machen aber die beiden Mittelstimmen eine schnelle Modulation zur Parallele (G moll, Umdeutung: $es^6 = g^{VII}$), und dann setzt sofort im Baß der Dux in der Parallele ein (mit dem alten Text), während der Sopran das zweite Thema intoniert, das

durch die Worte einer neuen Textzeile motiviert ist („Abraham und seinem Samen ewig"). Dies zweite Thema wird nun sogleich neben dem ersten durchgeführt, und zwar nicht nur schlicht, sondern auch in der Umkehrung, die als Beantwortung dient:



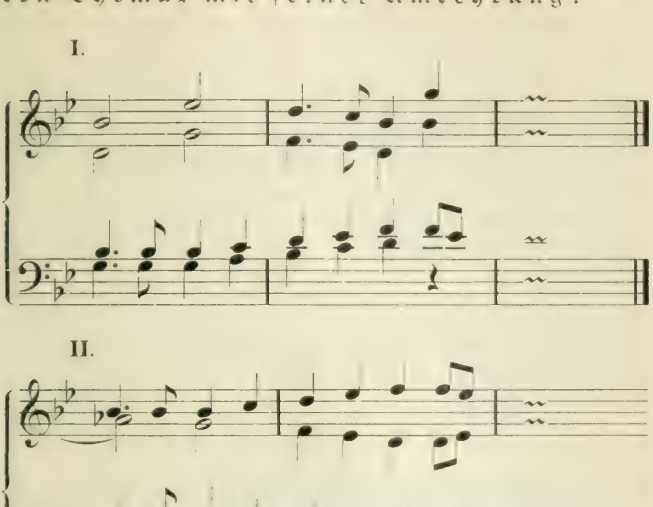
Der ganze Modulationstitel führt in dieser Weise beide Themen gegeneinander, und zwar durch die Tonarten G moll, F dur (Dominante), D moll (deren Parallele), abermals G moll; ein umständlich eingeleiteter Schluß in dieser Tonart wird durch Trugfortschreitung des Basses (d — es) vereitelt und damit die Subdominant-Tonart (Es dur) gewonnen, in welcher auch der Sopran zum ersten Male das zweite Thema in der Umkehrung nimmt in Engführung mit derselben im Tenor; als ganz neues Element kommt dazu die Umkehrung des ersten Themas, die nun ebenfalls durch alle Stimmen geführt wird:





Mit der Wiedererreichung der Haupttonart (Beginn des Schlußteils bei NB) tritt die Engführung des ersten Themas mit seiner Umkehrung durch alle vier Stimmen ein, und es folgt dann noch eine nur markierte gleichzeitige Einführung beider Hauptthemen (das erste

aber mit Quartschritt zu Anfang) mit Terzverstärkungen und eine ebenfalls nicht zu Ende gebrachte gleichzeitige Einführung des zweiten Themas mit seiner Umkehrung:

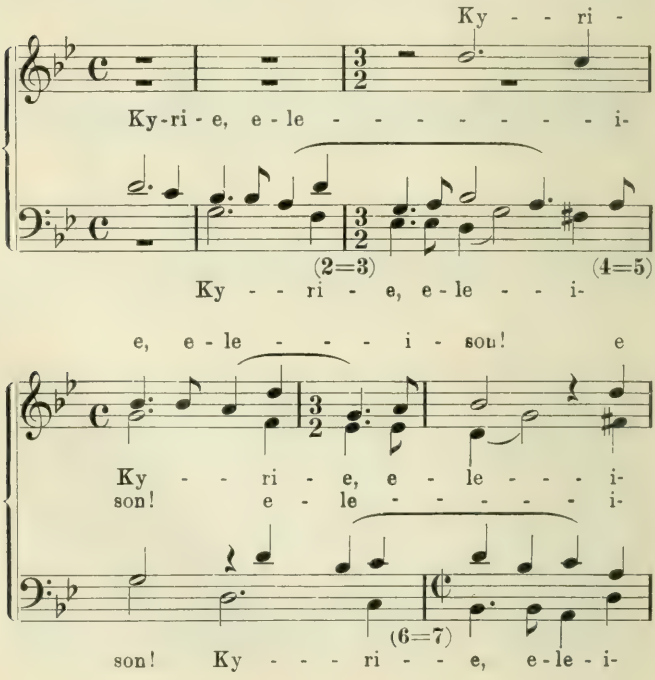


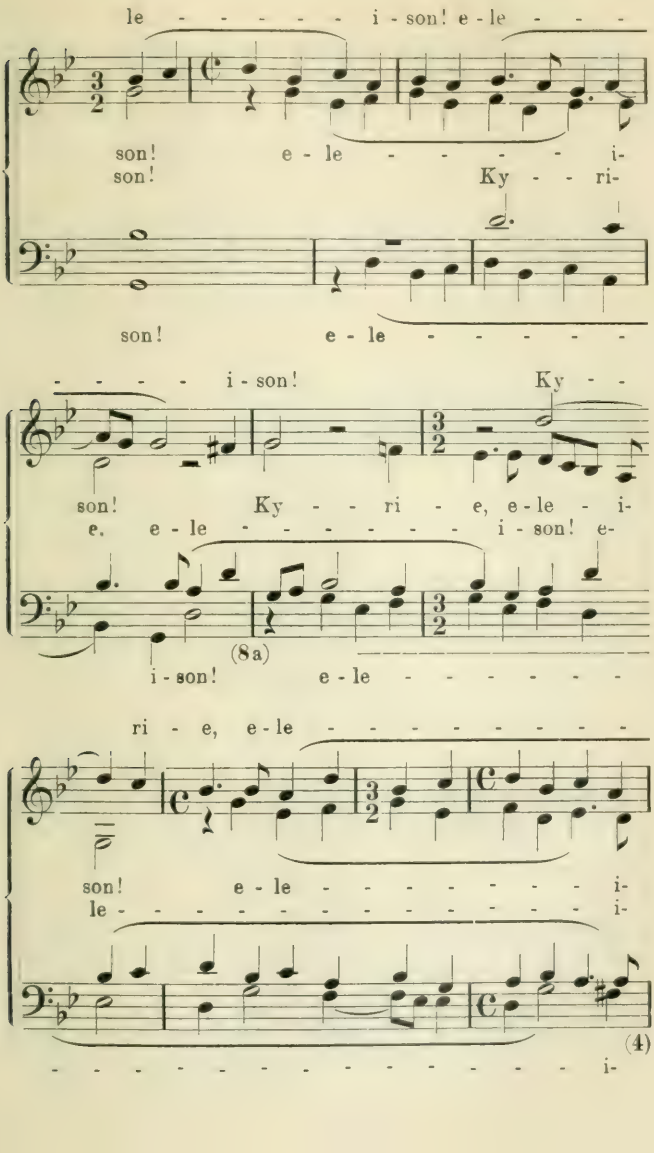
Das Beispiel lehrt uns, daß auch die höchsten Formen des Kontrapunkts dem Vokalsatz zur Verfügung stehen, ohne daß dem Texte Gewalt angetan werden muß; es lehrt uns aber auch wieder, daß selbst ein Stück, das sich dieser Formen bedient, den schlichten Satz Note gegen Note keineswegs auszuschließen braucht.

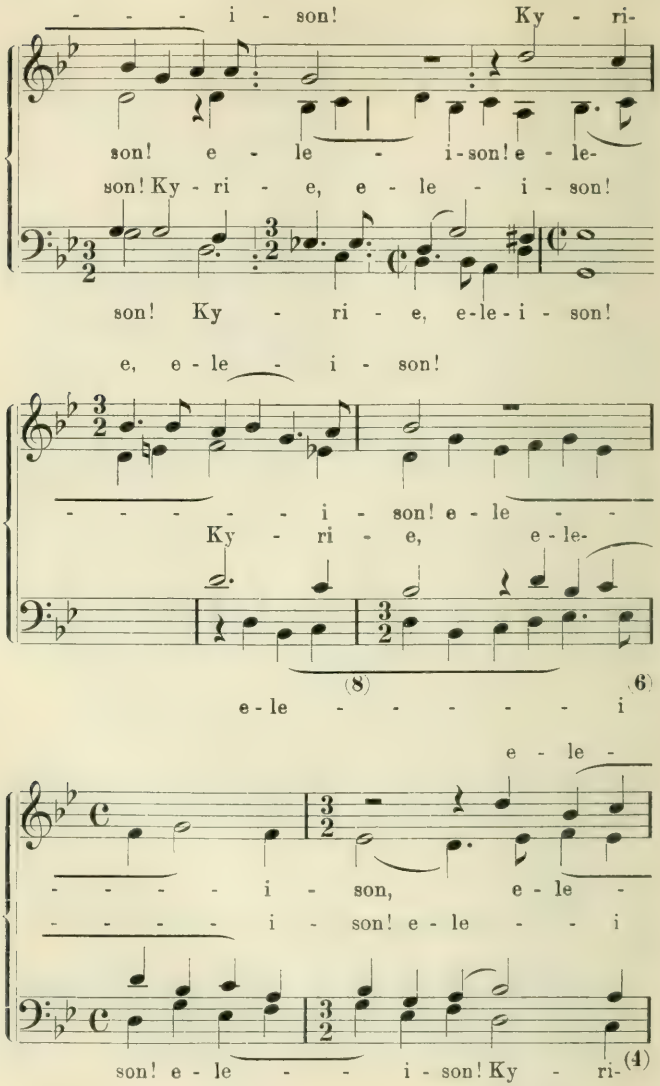
Als zweites Beispiel diene ein vierstimmiges Kyrie von Antonio Lotti. Bekanntlich ist das Kyrie der erste Teil der Messe und hat nur die drei Textzeilen

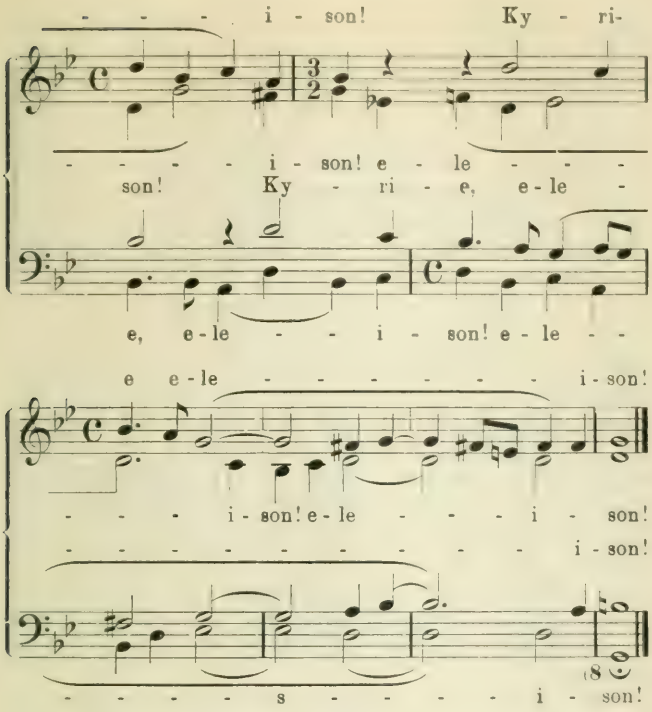
Kyrie eleïson!
Christe eleïson!
Kyrie eleïson!

deren jede zu einem größeren Satze ausgesponnen wird. Das erste Kyrie wendet sich an Gott den Vater, das Christe an den Sohn, das zweite Kyrie an den heiligen Geist. Die Ausspinnung der wenigen Worte zu einem längeren Satz ist natürlich nur möglich durch melismatische Dehnungen und mehrmalige Wiederholung der Worte, die sich, wie bereits bemerkt, ungezwungen ergibt, sobald überhaupt die Form der sukzessiven Stimmeinsätze einmal gewählt ist. Das erste Kyrie lautet bei Lotti:

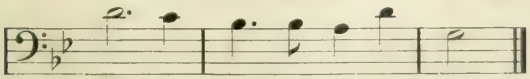



le - - - - - - i - son! e - le - - - -
son! e - le - - - - - - i-
son! Ky - - ri-
son! e - le - - - - - -
- - - - - i - son! Ky - -
son! Ky - - ri - e, e - le - i-
e, e - le - - - - - - - - i - son! e-
(8a)
i - son! e - le - - - - - - -
ri - e, e - le - - - - - - - - - -
son! e - le - - - - - - - - i-
le - - - - - - - - - - - - - - i-
(4)
- - - - - - - - - - - - - - - - - i-


- - - - i - son! Ky - ri-
son! e - le - i - son! e - le-
son! Ky - ri - e, e - le - i - son!
son! Ky - ri - e, e-le-i - son!
e, e - le - i - son!
- - - - - - i - son! e - le - -
Ky - ri - e, e - le-
(8)
6
e - le - - - - - - - i
e - le -
- - - - - i - son, e - le -
- - - - - i - son! e - le - - - i
son! e - le - - - i - son! Ky - ri-
(4)



Die beiden treibenden Motive dieses Satzes sind:

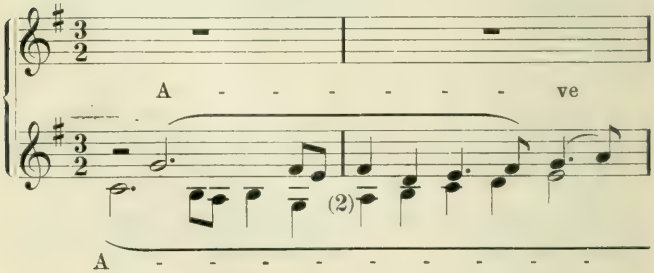


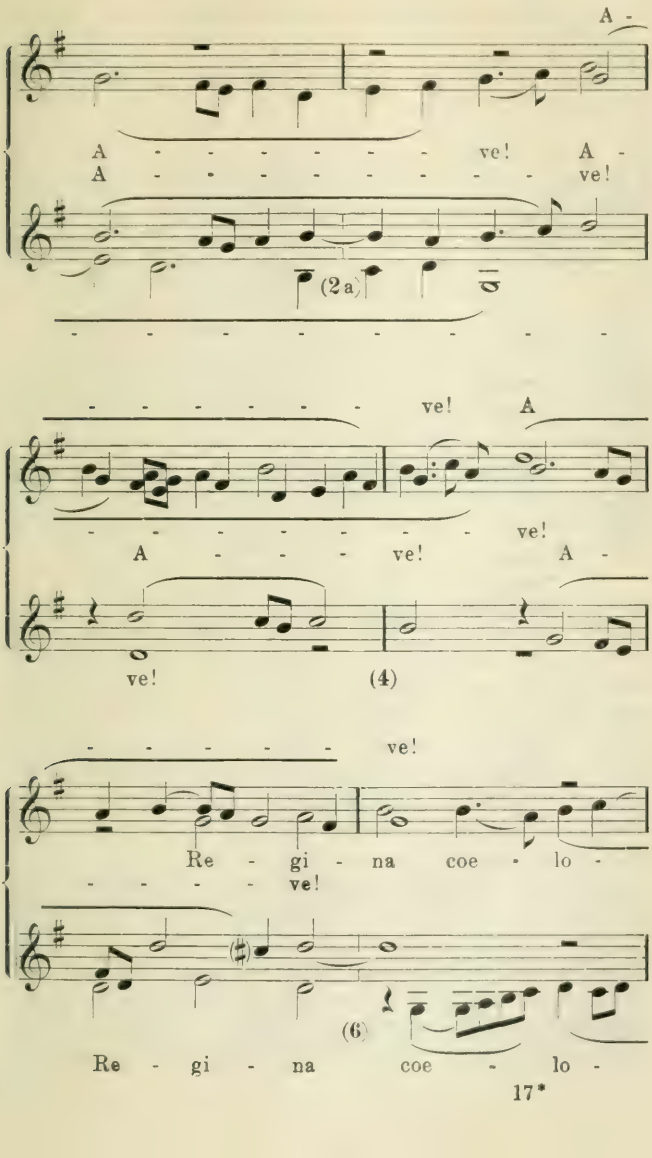
und

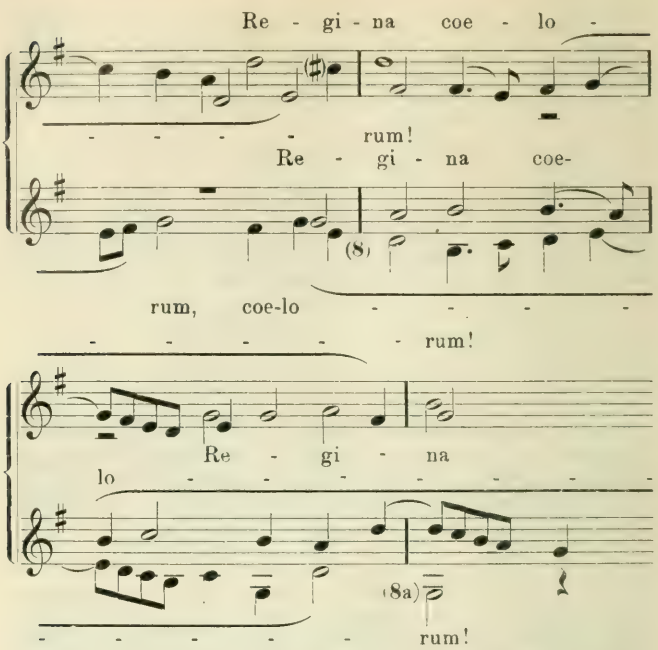
Das erste kann man als Hauptmotiv (Thema), das zweite als Gegenmotiv (Kontrapunkt) bezeichnen; in

dem ganzen Satze findet man nur geringfügige Abweichungen von diesen beiden Melodiephrasen (hauptsächlich einige Zusätze am Ende derselben). Die Tonart G moll ist festgehalten, nur der Schluß der zweiten Periode wendet nach B dur (Parallele). Mein Versuch, die effektiven Taktverhältnisse dieses Satzes aufzuweisen (wobei sich fortgesetzte Umdeutungen ergaben, gegen welche die schlimmsten des „Wohltemperierten Klaviers" einfache sind), soll nur darauf hinweisen, daß *der konsequent imitierende Vokalstil tatsächlich das komplizierteste in bezug auf formalen Ausbau ist, was es gibt*; die Zeit seiner höchsten Blüte (die aber vor Lotti liegt) kannte den Taktstrich nicht, setzte ihn wenigstens nicht in die Stimmen; es ist kaum zweifelhaft, daß das Fehlen dieses scharf kenntlichen Merkzeichens mit als eine der Ursachen angesehen werden muß, daß die Sätze so kompliziert ausfielen. Überträgt man solche Sätze nicht (wie hier geschehen) in Noten halber Geltung, sondern läßt die alten Werte bestehen und setzt wohl gar nach jeder zweiten Halben einen Taktstrich, so verraten sich freilich die Unregelmäßigkeiten der Taktordnung nicht; tatsächlich hat man dann aber in jedem Takte nur eine Zählzeit.

Wir gehen nun noch ein Stück weiter zurück und betrachten ein vierstimmiges Ave regina coelorum von Palestrina für drei Soprane und Alt:




A -
A - - - - - - - ve! A -
A - - - - - - - - - ve!
(2a)
- - - - - - - - - - -
- - - - - - - ve! A
- - - - - - - - - ve!
A - - - - ve! A -
ve!
(4)
- - - - - - ve!
Re - gi - na coe - lo -
- - - - - ve!
(6)
Re - gi - na coe - lo -



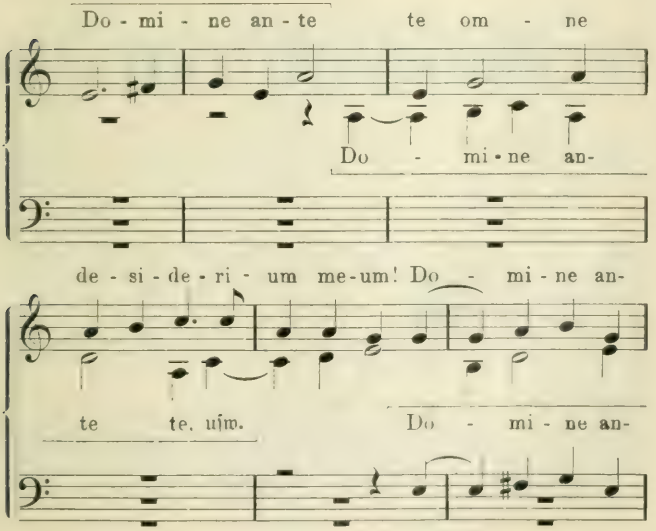
Ich habe auch hier die Noten um die Hälfte gekürzt und $^3/_2$-Takt angenommen, obgleich die Originalnotierung dafür keinen bestimmten Anhalt gibt; daß unsere jetzt üblichen Übertragungen der Kompositionen des 14. bis 16. Jahrhunderts in moderne Noten nur halbe sind, darüber kann wohl kaum ein Zweifel möglich sein!

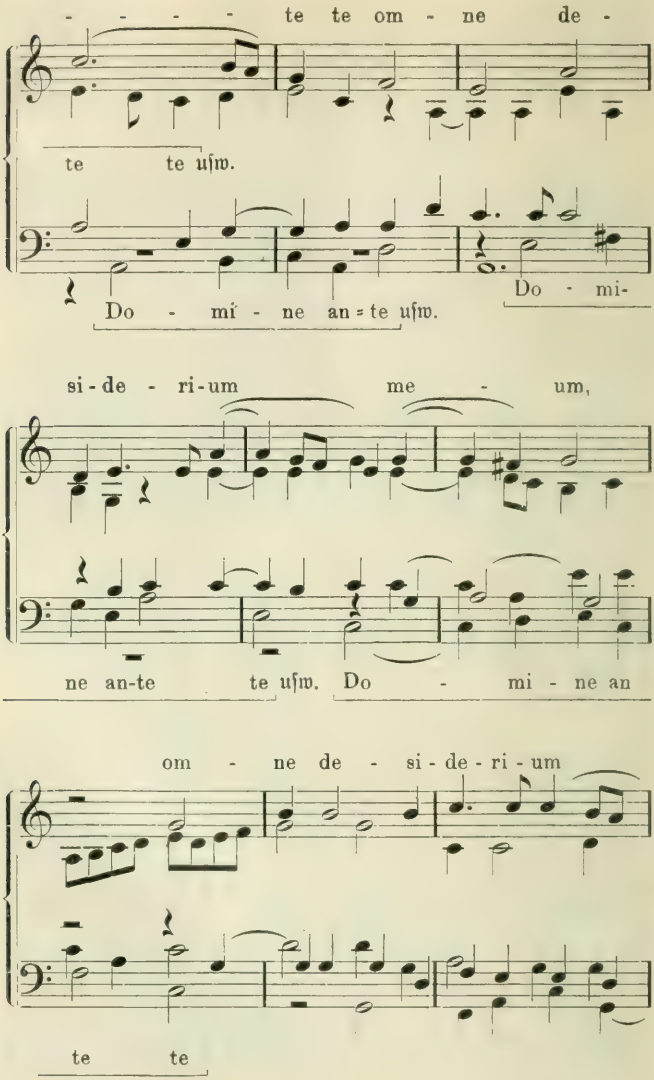
Die Melismen sind hier noch ausgedehnter als in dem Kyrie von Lotti. Dennoch erkennt man ganz dasselbe Prinzip in der Art des Aufbaues wie dort. Der Text ist übrigens ein gereimter Hymnus, worauf Palestrina mit Rücksicht genommen hat; daß er die beiden folgenden Zeilen wieder fast ebenso komponiert hat, könnte man zwar dahin deuten; doch sind die Propor-

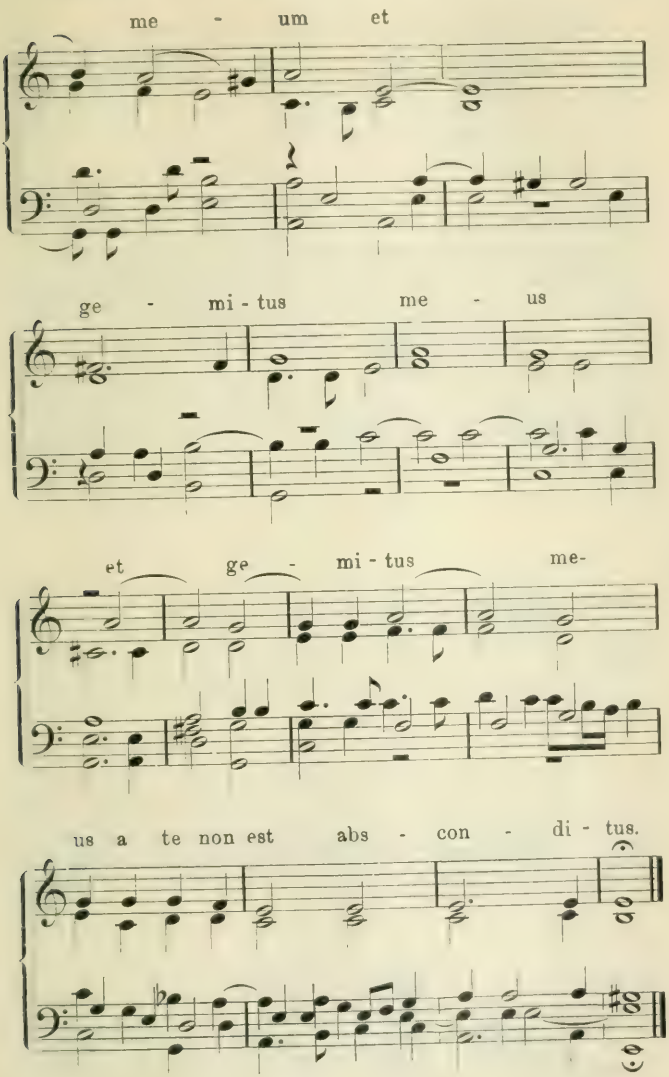
tionen so große, daß von einer Empfindung des Reims keine Rede mehr sein kann.

§ 20. Der fünf-, sechs-, sieben- und achtstimmige imitierende Satz a capella.

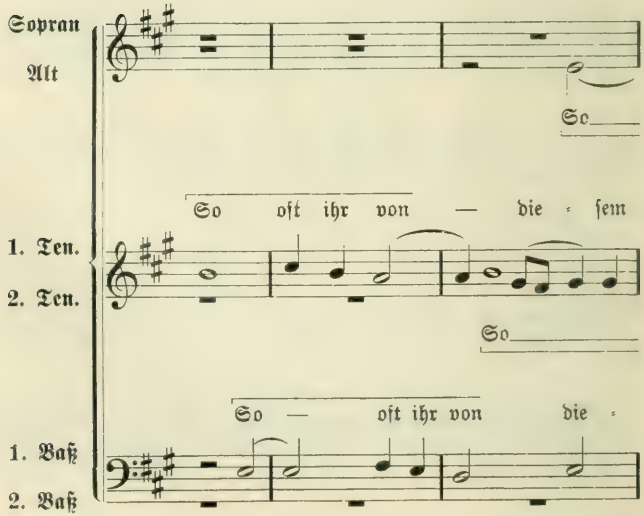
Von der Vermehrung der Stimmenzahl dürfen wir natürlich keine Vermehrung der Beweglichkeit, der freien Entfaltung erwarten, vielmehr wird je mehr und mehr die Häufung der Stimmen als Ballast empfunden werden, wenn nicht ein wechselseitiges Pausieren die Zahl der effektiv gleichzeitig beschäftigten wieder reduziert. Die Macht und Fülle des fünf-, sechs- und achtstimmigen Satzes ist aber allerdings gewaltiger, und *das Auftreten immer neuer Stimmen* wirkt imponierend, und die *Mannigfaltigkeit der möglichen Klangwirkungen* wächst ganz bedeutend. Als Beispiel eines imitierenden fünfstimmigen Satzes diene uns ein Satz aus dem dritten der Bußpsalmen des Orlando di Lasso:

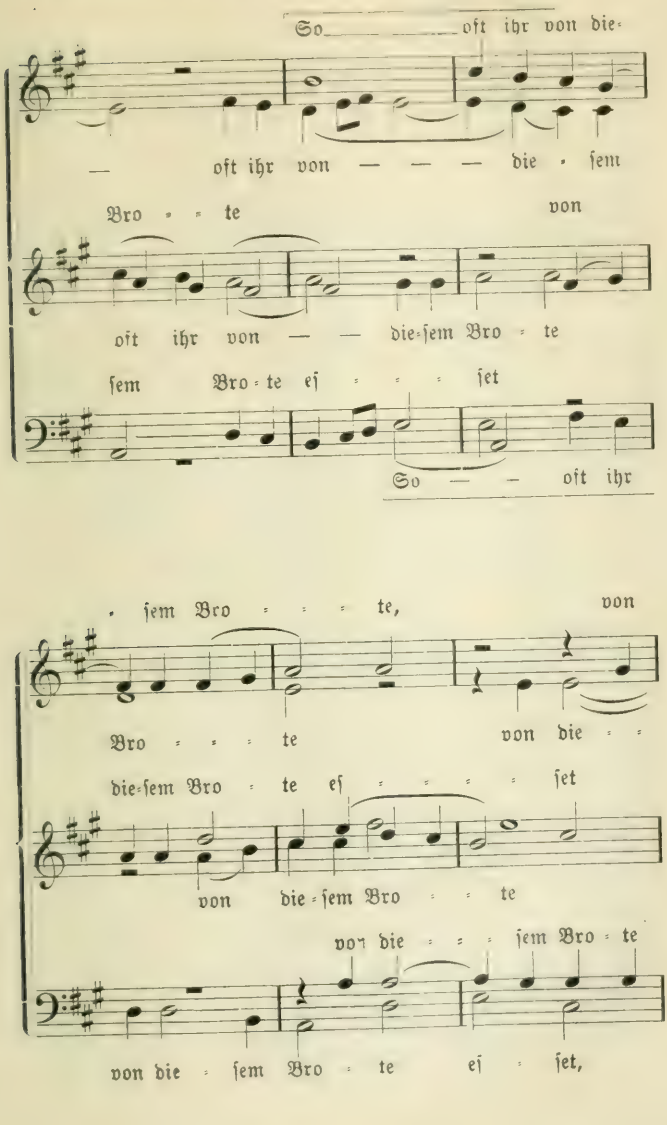


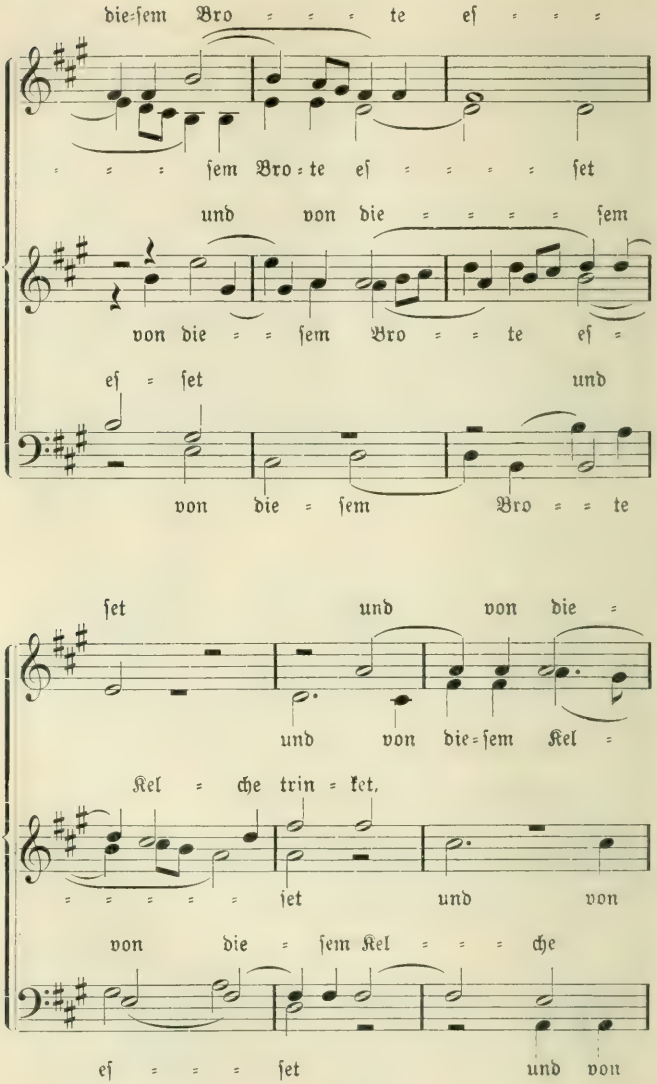

- - - - te te om - ne de -
te te uſw.
Do - mi - ne an = te uſw.
Do - mi-
si - de - ri - um me - um,
ne an-te te uſw. Do - mi - ne an
om - ne de - si - de - ri - um
te te

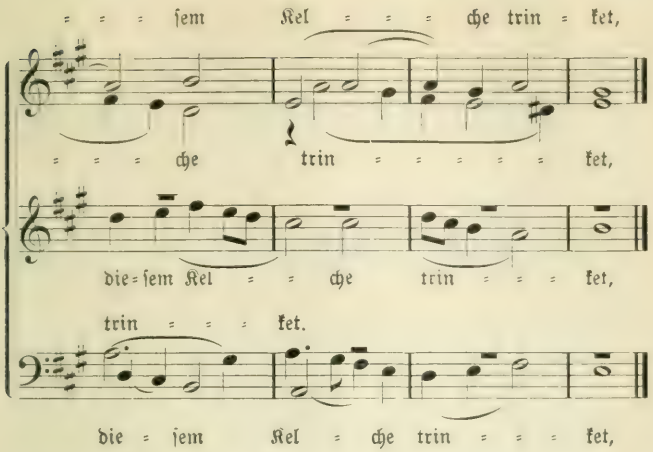

me - um et
ge - mi - tus me - us
et ge - mi - tus me-
us a te non est abs - con - di - tus.

Hier ist nur ein einziges Motiv durchgeführt und alles andere frei wechselnd. Bei aller Bewunderung des alten Meisters läßt sich aber nicht leugnen, daß unserem geklärten harmonischen Bewußtsein diese Art der Tonalität nicht mehr derart geläufig ist, daß der Schüler streben müßte, sie sich zu eigen zu machen. Wir wählen daher unsere ferneren Beispiele wieder aus einer uns näherliegenden Epoche, und zwar zunächst eine sechsstimmige Motette (Op. 32 Nr. 5 „Grüner Donnerstag") des vollständig in der Tradition des a capella-Stiles wandelnden, aber doch natürlich unserem modernen Harmoniegefühle gerechter werdenden A. E. Grell; ich verkürze auch in dieser die Werte, da Grells Notierungsweise vollständig der des 16. Jahrhunderts entspricht:



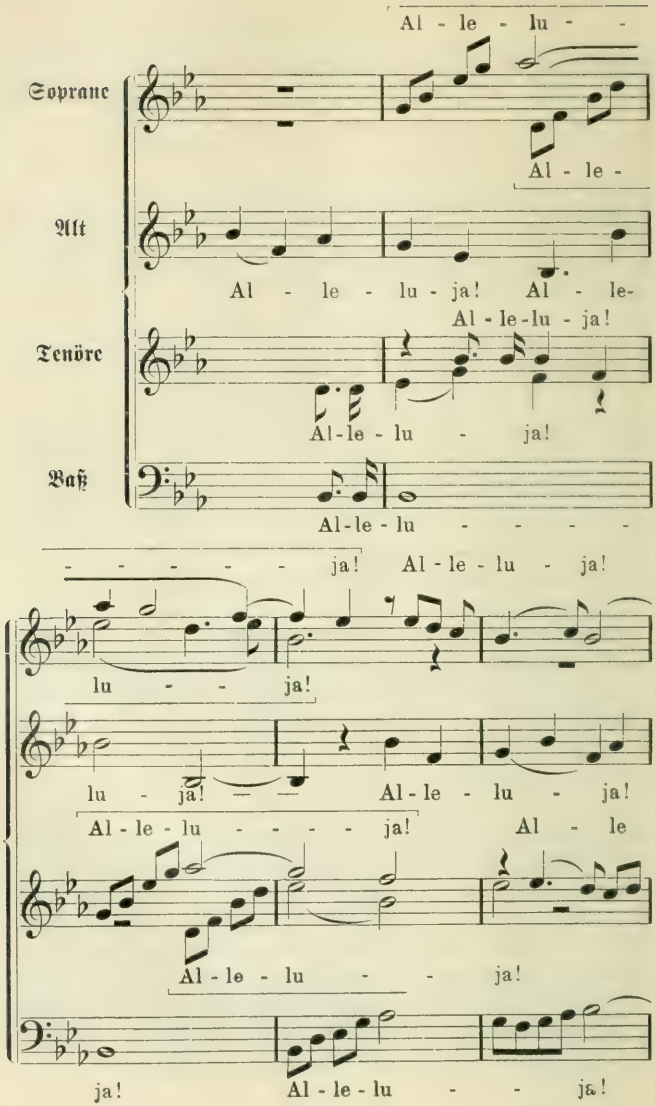

So oft ihr von die=
— oft ihr von — — — die = ſem
Bro = = te von
oft ihr von — — die=ſem Bro = te
ſem Bro=te eſ = = = ſet
So — — oft ihr
= ſem Bro = = = te, von
Bro = = = te von die = =
die=ſem Bro = te eſ = = = = ſet
von die=ſem Bro = = te
von die = = = ſem Bro = te
von die = ſem Bro = te eſ = ſet,

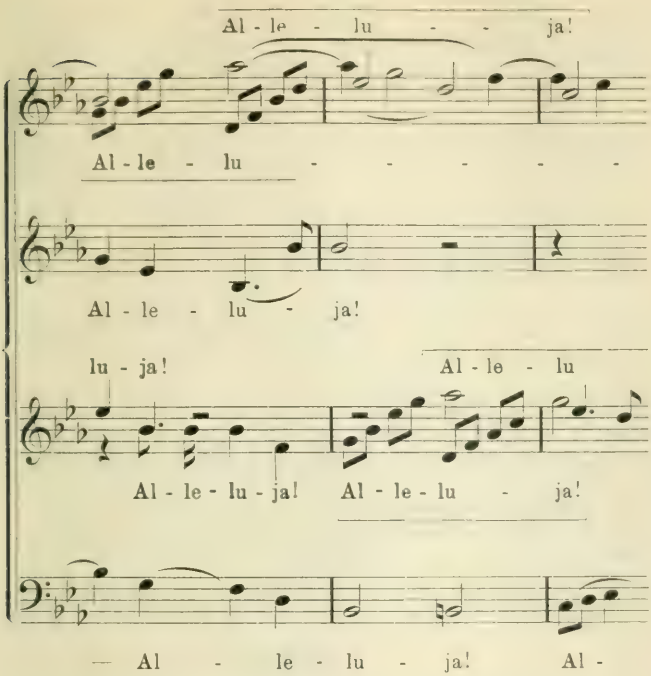

die-ſem Bro = = = te eſ = = =
= = = ſem Bro-te eſ = = = = ſet
und von die = = = = = ſem
von die = = ſem Bro = = te eſ =
eſ = ſet und
von die = ſem Bro = = te
ſet und von die =
und von die-ſem Kel =
Kel = che trin = ket,
= = = = = ſet und von
von die = ſem Kel = = = che
eſ = = = ſet und von



Die hier anschließende Stelle „sollt ihr des Herrn Tod verkündigen, bis daß er kommt" ist schlicht Note gegen Note gesetzt, dagegen der Schluß „gelobt sei er!" wieder mit sukzessiven Stimmeinsätzen (doch ohne eigentliche Imitation).

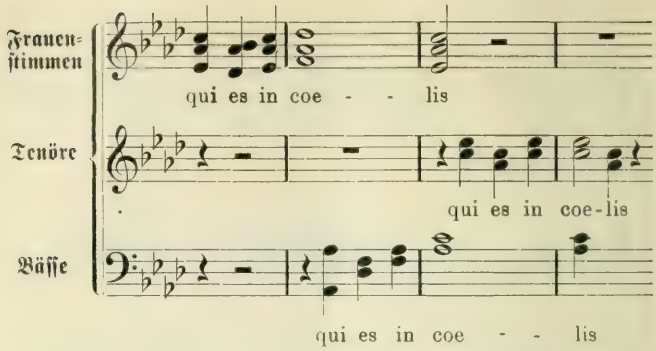
Die sechsstimmige Motette „Siehe, vom Himmel hoch" für zwei Soprane, Alt, zwei Tenöre und Baß von J. Rheinberger (Op. 133 Nr. 4) scheidet fast durchgehend die Frauenstimmen und Männerstimmen derart, daß jede der beiden Gruppen einen dreistimmigen Chor bildet; innerhalb der beiden Gruppen ist der Satz überwiegend Note gegen Note, so daß, wenn beide alternieren (mehr oder weniger ineinander übergreifend), die Faktur eine ähnliche ist wie beim Duett mit alternierenden Stimmen. Einmal führen die drei Frauenstimmen ein durch den Text angeregtes Motiv („und redete die Frau an") in sukzessiven Einsätzen durch, während der Männerchor Note gegen Note gesetzt schlicht begleitet; auch treten einige Male alle sechs Stimmen schlicht zusammen. Erst ganz gegen das Ende ergreift die Imitation alle sechs Stimmen (Alleluja):


Soprane
Alt
Tenöre
Baß
Al - le - lu - -
Al - le -
Al - le - lu - ja! Al - le-
Al - le-lu - ja!
Al-le - lu - ja!
Al-le - lu - - - - -
- - - - - - ja! Al - le - lu - ja!
lu - - ja!
lu - ja! — — Al - le - lu - ja!
Al - le - lu - - - - ja! Al - le
Al - le - lu - - ja!
ja! Al - le - lu - - ja!



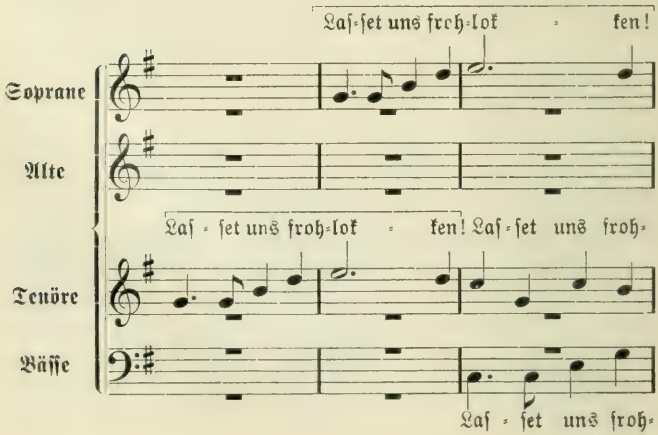
Hier ist allerdings die Mannigfaltigkeit der Vortragsweise des Alleluja beinahe zu groß (der Alt nimmt übrigens das imitierte Motiv nicht auf).

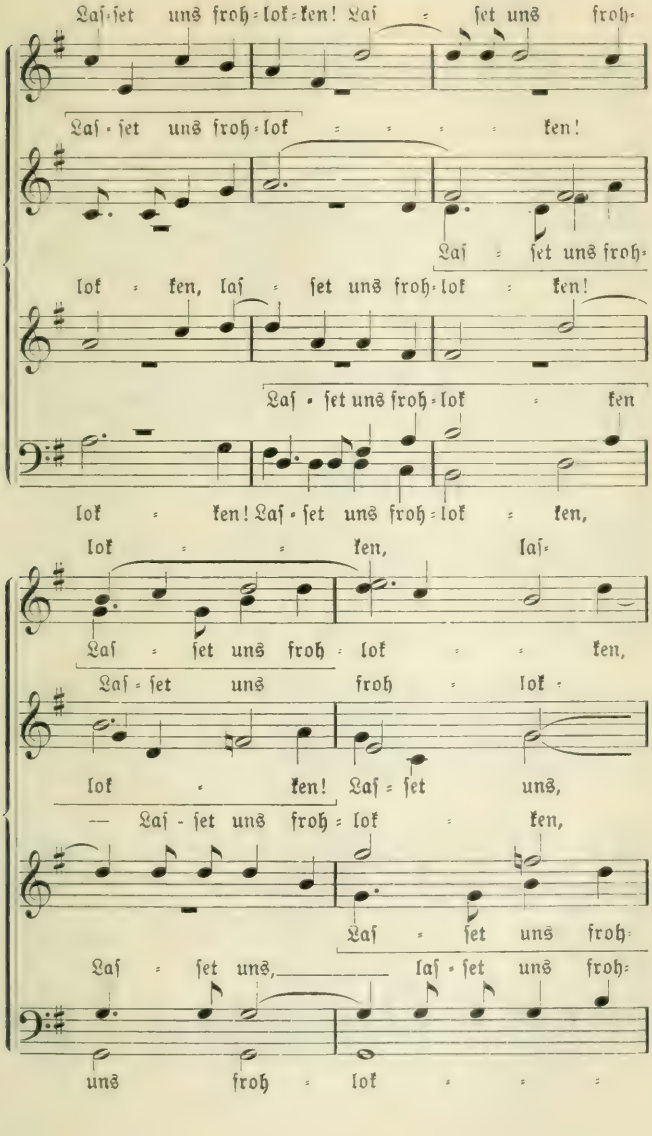
Eine mehr als sechsstimmige Schreibweise ist nur in der Form des Doppelchors häufig, freilich kommt es aber öfter vor, daß ein im wesentlichen vierstimmiger Chor die einzelnen Stimmen noch teilt, so z. B. das Pater noster in Liszts „Christus" das zu Anfang wirklich sieben Stimmen zeigt, freilich aber in Gruppen vereinigt:

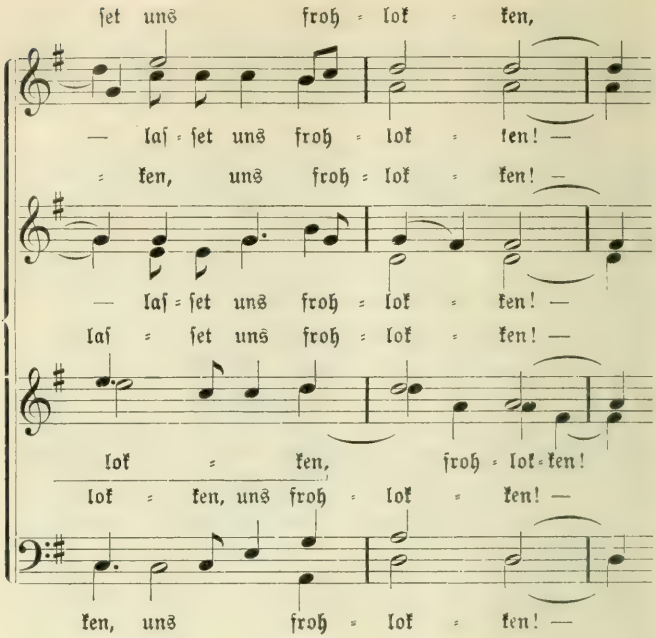


(später gehen meist die zwei Soprane, die zwei Tenöre und die zwei Bässe in je eine Stimme zusammen).

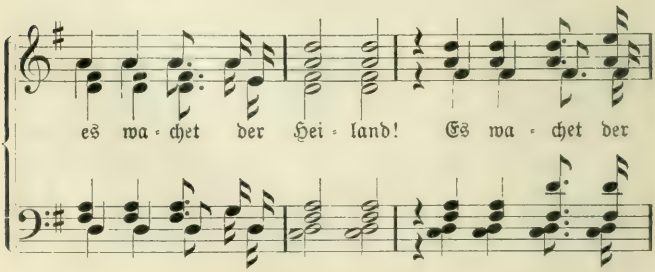
Reell achtstimmig ist dagegen z. B. die Adventskantate „Lasset uns frohlocken" von Mendelssohn (Op. 79 Nr. 5), die im Anfang sogar durch alle acht Stimmen imitiert:

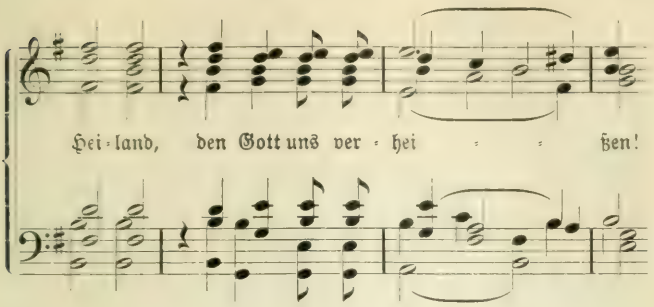



Laſ-ſet uns froh-lok-ken! Laſ - ſet uns froh-
Laſ - ſet uns froh-lok - - - - ken!
Laſ - ſet uns froh-
lok - ken, laſ - ſet uns froh-lok - ken!
Laſ - ſet uns froh-lok - ken
lok - ken! Laſ - ſet uns froh-lok - ken,
lok - - ken, laſ-
Laſ - ſet uns froh - lok - - ken,
Laſ - ſet uns froh - lok -
lok - ken! Laſ - ſet uns,
— Laſ - ſet uns froh - lok - ken,
Laſ - ſet uns froh-
Laſ - ſet uns, laſ - ſet uns froh-
uns froh - lok - - -

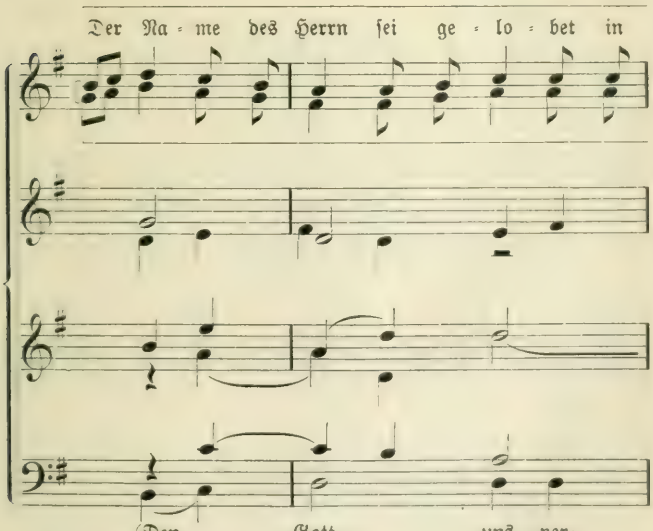


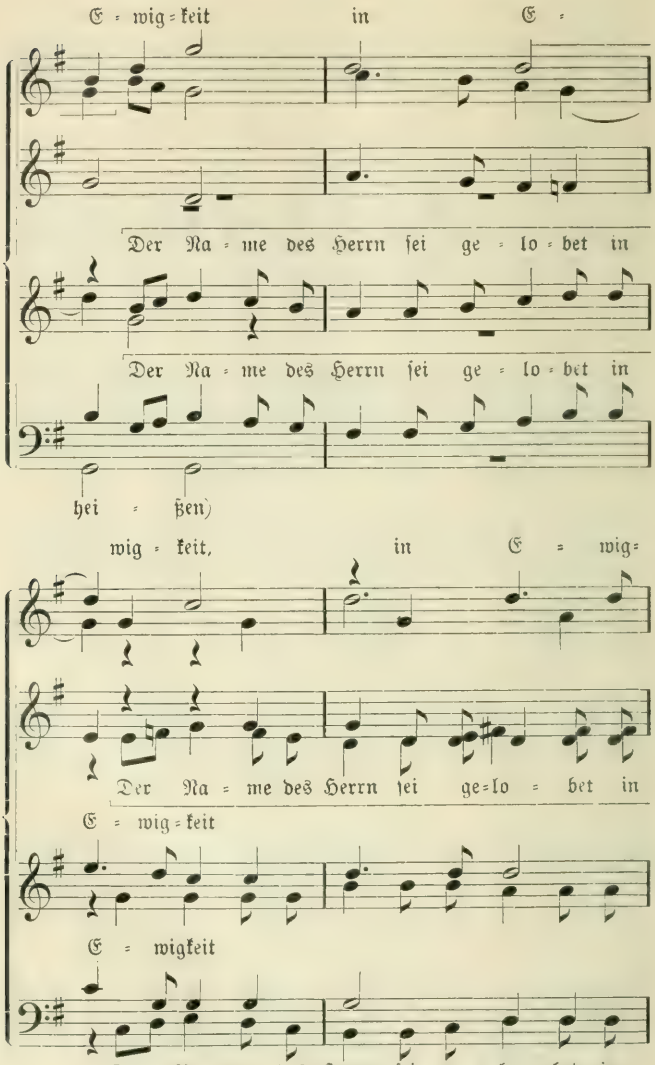
Die nächsten 6 Takte sind Note gegen Note gesetzt, wobei Mendelssohn beinahe allzu pedantisch gewissenhaft es vermieden hat, irgend welche zwei Stimmen einen Weg gehen zu lassen:

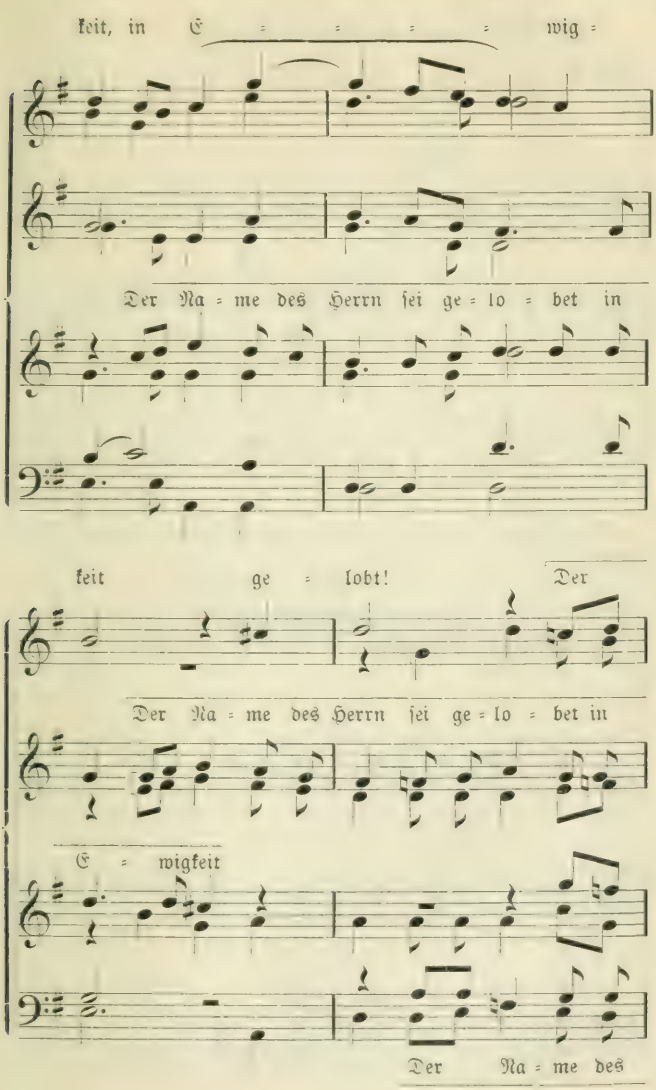


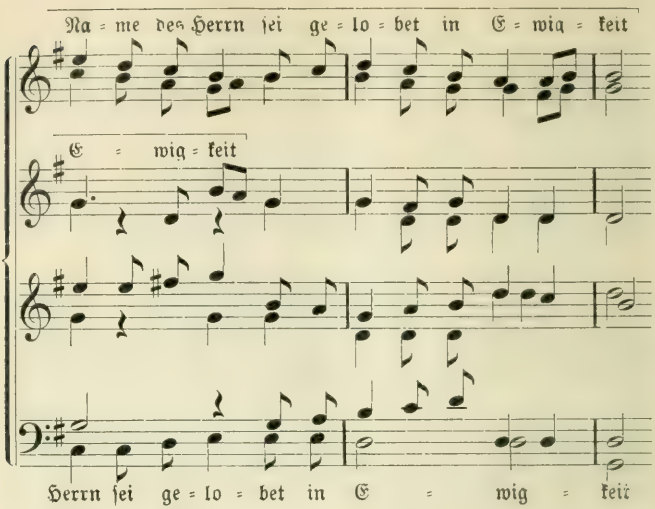


Dann aber führt Mendelssohn ein neues Motiv („Der Name des Herrn sei gelobt") derart durch, daß er ein Stimmenpaar in Terzen bzw. Dezimen gehen läßt, während die übrigen ruhiger kontrapunktieren:

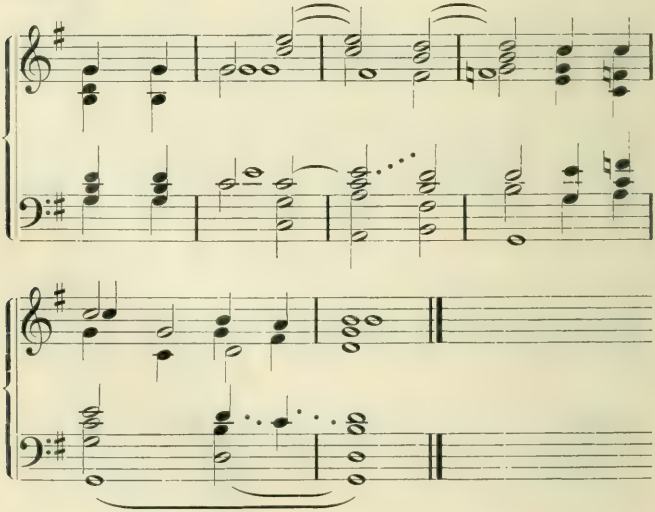



E = wig = keit in E =
Der Na = me des Herrn sei ge = lo = bet in
Der Na = me des Herrn sei ge = lo = bet in
hei = ßen)
wig = keit, in E = wig=
Der Na = me des Herrn sei ge=lo = bet in
E = wig = keit
E = wigkeit
Der Na = me des Herrn sei ge = lo = bet in


keit, in E = = = = wig =
Der Na = me des Herrn sei ge = lo = bet in
keit ge = lobt! Der
Der Na = me des Herrn sei ge = lo = bet in
E = wigkeit
Der Na = me des



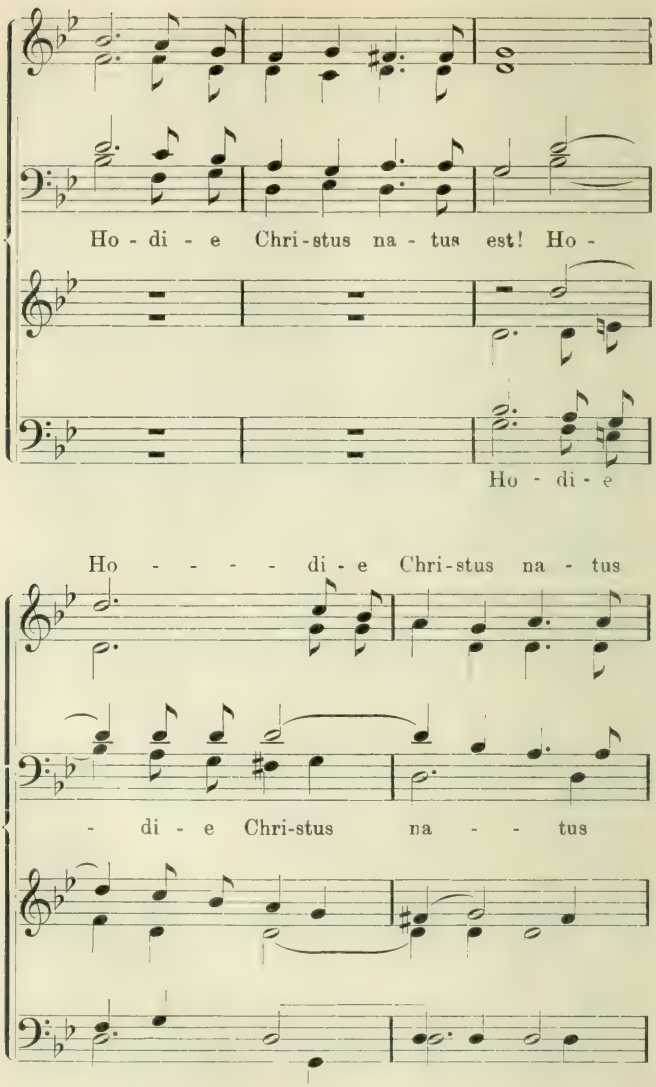
Der letzte Schluß ist dann wieder Note gegen Note gesetzt:

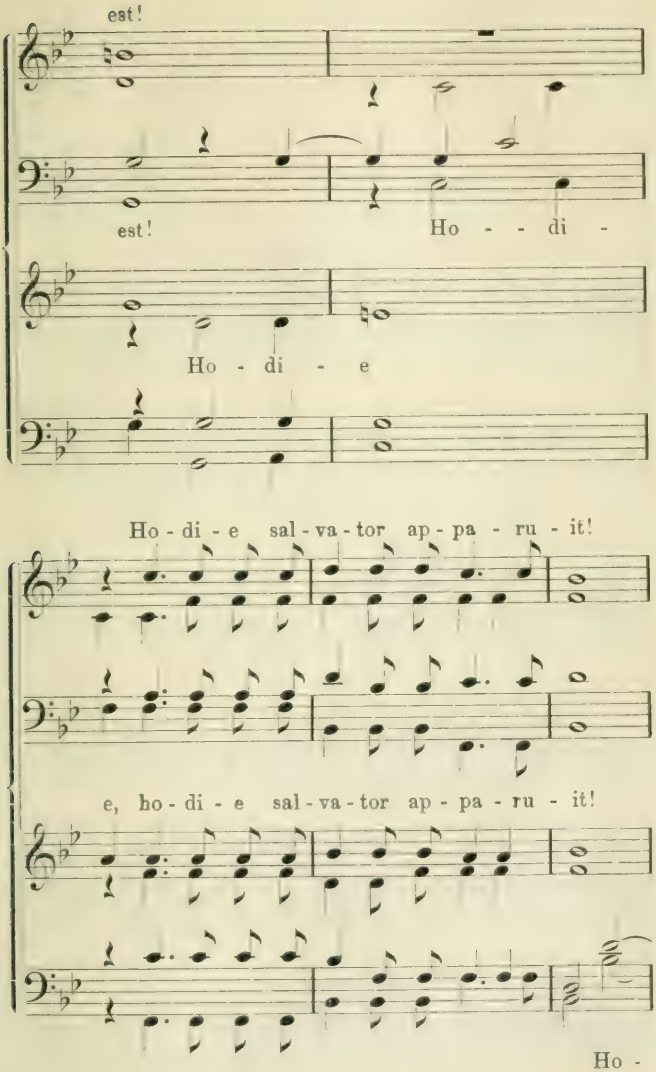


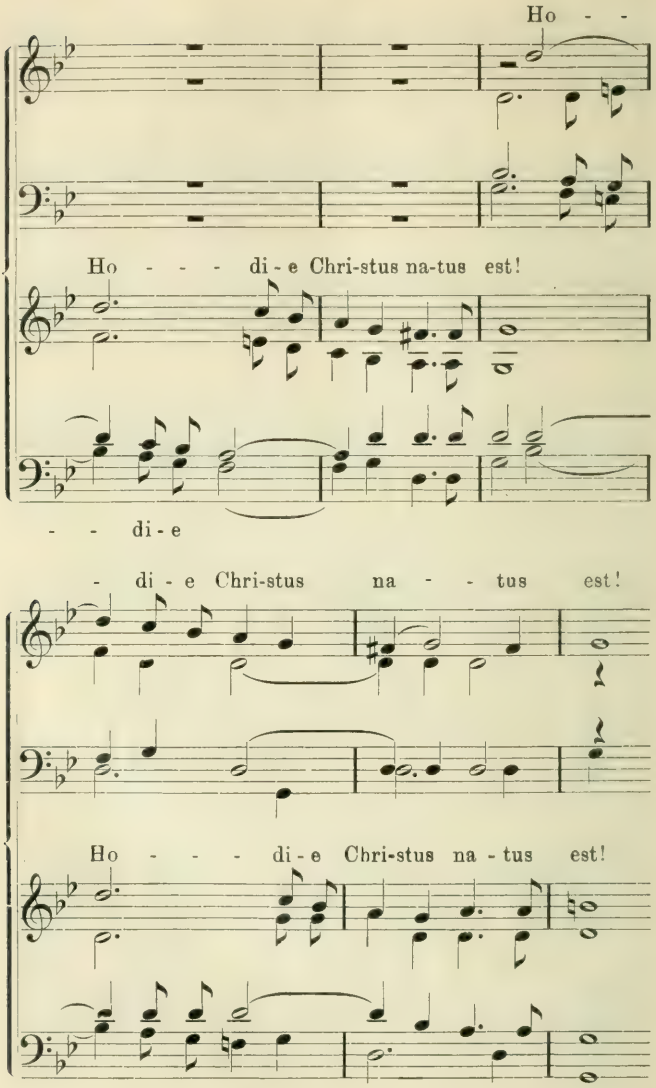
§ 21. Die doppelchörige Schreibweise.

Das Wesen der doppelchörigen Schreibweise beruht darin, daß nicht sämtliche Stimmen als ein Komplex behandelt werden (wo Note gegen Note gesetzt ist) und nicht die Motive in der bisher betrachteten Weise gleichmäßig durchführen (wo sukzessive Stimmeinsätze stattfinden), sondern vielmehr in zwei (bzw. auch mehr) Gruppen auseinandertreten, innerhalb deren die Stimmen der erörterten Behandlungsweise unterliegen, während die Gruppen (Chöre) als eine Art Individuen höherer Art einander gegenüberstehen. Natürlich ist aber nicht ausgeschlossen, daß in einem doppelchörigen Tonsatze zeitweilig die Scheidung der beiden Chöre aufgegeben wird, sei es, daß alle Stimmen sich zu einem reicheren schlicht gesetzten Chore wie der letztbetrachtete Mendelssohnsche vereinigen, oder, daß sie ohne Scheidung in Gruppen Motive durchführen, oder aber, daß besondere Klangwirkungen erzielt werden durch Verbindung von Teilen beider Chöre (z. B. Tenöre und Bässe beider Chöre zum Männerchor, oder Soprane und Alte beider Chöre zum Frauenchor vereinigt; oder Soprane und Tenöre beider Chöre als Chor heller Stimmen, oder Alte und Bässe beider Chöre als Chor dunkler Stimmen; selbst aus der Verbindung der Alte beider Chöre mit den Tenören beider sind eigenartige Wirkungen zu gewinnen, da, wie wir wissen, der Alt scheinbar tiefer klingt als der Tenor, auch wenn er höher geführt ist als dieser). Es bedarf wohl nicht erst des Hinweises darauf, daß die Doppelfuge für Vokalstimmen, gleichviel wie sie angelegt ist (nämlich ob gleich beide Themen kombiniert werden, oder jedes gesondert durchgeführt), im Doppelchor das geeignetste Organ findet.

Als erstes Beispiel stehe hier der Anfang einer doppelchörigen Weihnachtsmotette des Mitbegründers der doppelchörigen Schreibweise, Johannes Gabrieli:

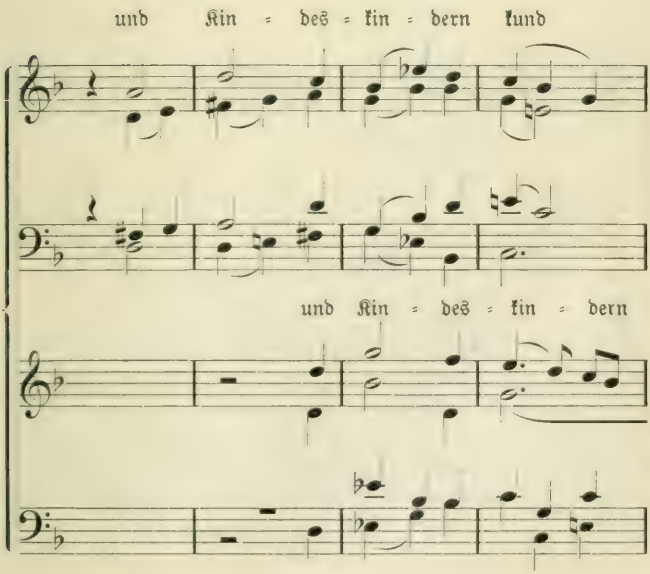

Ho - di - e Chri-stus na - tus est! Ho -
Ho - di - e
Ho - - - - di - e Chri-stus na - tus
- di - e Chri-stus na - - tus

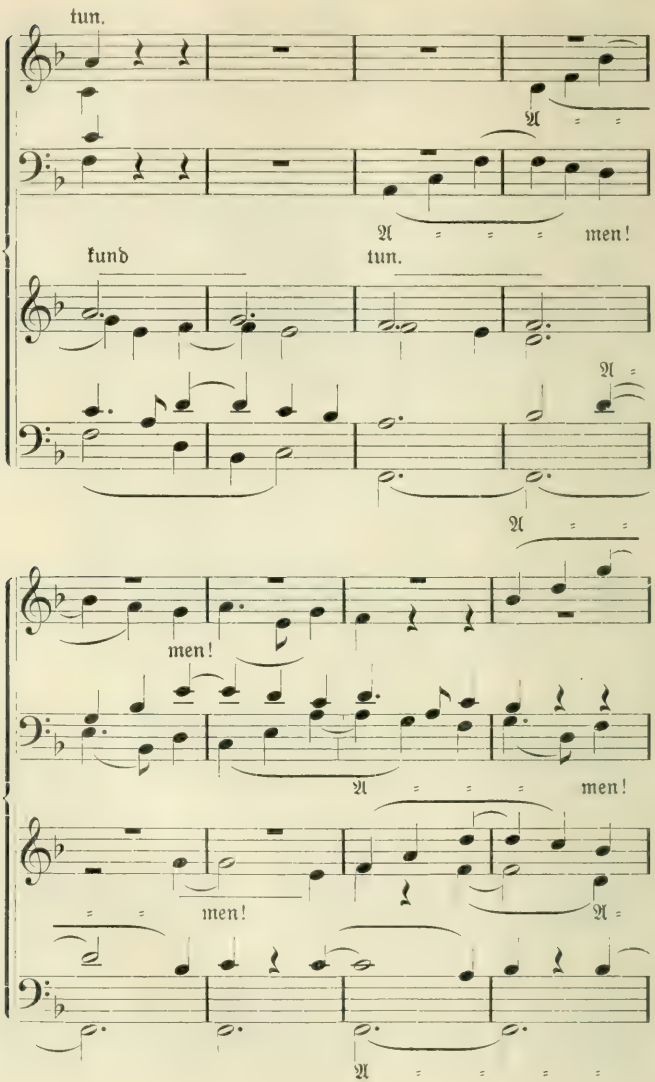

est!
est!
Ho - - di -
Ho - di - e
Ho - di - e sal - va - tor ap - pa - ru - it!
e, ho - di - e sal - va - tor ap - pa - ru - it!
Ho -

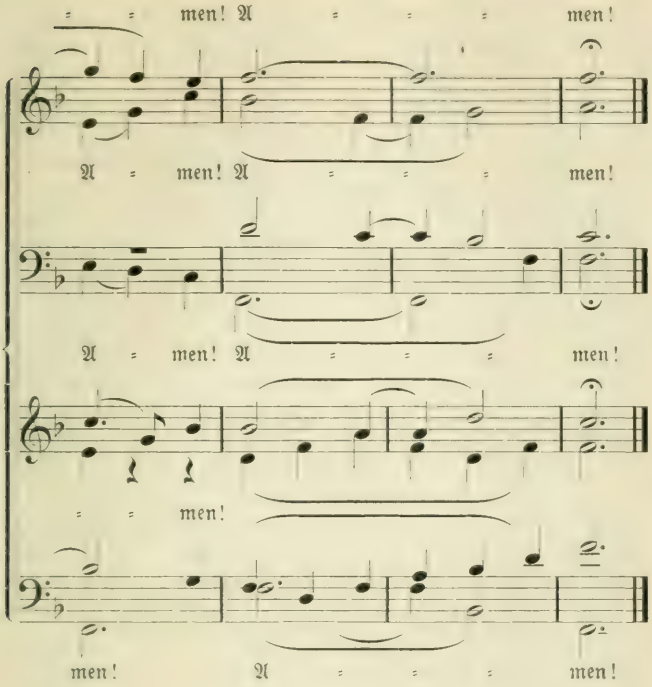

Ho - -
Ho - - - di - e Chri-stus na-tus est!
- - di - e
- di - e Chri-stus na - - tus est!
Ho - - - di - e Chri-stus na - tus est!

Der Vorzug solcher Teilung der acht Stimmen springt sofort in die Augen. *Jeder der beiden Chöre ist für sich leicht beweglich; die Vereinigung beider gibt volle schöne Harmoniewirkungen, und das Einsetzen des einen Chors auf die Schlußtöne des andern überbrückt die Gliederungen der Sätze in ganz neuer wirksamer Weise.*

Nur noch ein kleines Beispiel stehe hier, nämlich der letzte Schluß des dritten der drei „Deutschen Fest- und Gedenksprüche" von Johannes Brahms; so mag der neueste Meister der doppelchörigen Schreibweise neben dem ältesten stehen (sie halten *beide* den Vergleich aus):




tun.
A
A men!
kund
tun.
A
A
men!
A men!
men!
A
A



§ 22. Der mehrstimmige imitierende Vokalsatz mit Instrumentalbegleitung.

Wir eilen zum Schluß. Wer sich die Herrschaft über den gewaltigen Apparat des achtstimmigen imitierenden Satzes erworben hat, dem kann es auch nicht schwer fallen, zu einem imitierenden vierstimmigen Satze eine mehr oder minder selbständige Instrumentalbegleitung zu schreiben; und von da sind es wieder nur kleine unmerkliche Schritte, wenn an die Stelle von vier Stimmen fünf oder mehr treten, auch wenn eine oder mehrere

derselben als Solostimme eine besonders ausgearbeitete Führung beanspruchen. Beispiele zu geben, müssen wir uns aus Raumrücksichten versagen. Es seien aber zu besonders aufmerksamem Studium die Partituren des Mozartschen Requiem, der Haydnschen „Schöpfung" und „Jahreszeiten", der großen Händelschen Chorwerke (in erster Linie des „Messias"), der Bachschen Kantaten, der Matthäuspassion und H moll-Messe und des Beethovenschen Missa solemnis empfohlen. Im allgemeinen wird der Schüler die Erfahrung machen, daß in den großen Chorsätzen das Orchester wenig Selbständigkeit hat, daß es in der Hauptsache die Singstimmen zu stützen und zu verstärken hat; aber z. B. gleich aus dem ersten Anfange des Mozartschen Requiems wird er doch sehr viel lernen! Nur auf eins sei noch aufmerksam gemacht: in Sätzen mit sukzessiv eintretenden Stimmen hüte sich der angehende Komponist, dem Orchester gleich zu viel zu tun zu geben, ehe die Stimmen beieinander sind; denn natürlich wird die Wirkung der Gegenstimmen vor der Zeit verbraucht, wenn der ganze künftige Inhalt der Singstimmen schon zum voraus im Orchester erscheint. Die Bedeutung der Instrumental-Vor-, Zwischen- und Nachspiele haben wir schon bei früheren, einfacheren Arbeiten hervorgehoben; je größer der in Bewegung gesetzte Apparat, je weiter der Rahmen des Ganzen, desto größere Bedeutung müssen natürlich auch diese instrumentalen Nebenteile gewinnen, die im Liede nur klein sein durften, wenn sie nicht unangenehm auffallen sollten. Spezielle Aufgaben wollen wir nicht mehr stellen; es versteht sich aber, daß diejenigen, welche die bisherigen Aufgaben gelöst haben, auch aus dem Gange dieses Schlußkapitels ihre Lehren ziehen werden. Es ist aber nun eine mehr akademische Behandlung am Platze: es muß der Anregung eines guten Textes anheim-

gegeben werden, ob der angehende Komponist eine vier-, fünf-, sechs- oder achtstimmige oder doppelchörige Motette in mehr oder minder zahlreichen und voneinander verschiedenen Teilen schreibt, und ob er Instrumentalbegleitung heranzieht oder nicht. Eine Messe, ein Requiem oder gar ein Oratorium, eine Oper, sind keine Schulaufgaben mehr. Die Vorbedingungen für das glückliche Gelingen solcher größten Aufgaben sind aber in den gewissenhaft und in großer Zahl gemachten Vorarbeiten zu erfüllen.

Zitate.

(Die Zahlen beziehen sich auf die Seiten.)

Astorga: Stabat mater 206.

Bach: „Herzliebster Jesu" (Matth.-Pass.) 67. „Geduld, Geduld!" (desgl.) 93. „Du lieber Heiland" (desgl.) 94. „Da versammelten sich" (desgl.) 149. „Die aber Jesum ergriffen" (desgl.) 152. „Und siehe da, der Vorhang" (desgl.) 163. Duett a „Ich hatte viel Bekümmernis" 189.

Beethoven: „Auf dem Hügel sitz ich spähend" 26 ff. „Wo die Berge so blau" 37. „Nur wer die Sehnsucht kennt" 39 ff. „Die Himmel erzählen" 77. „Bitten" 90. Bußlied 90. Sehnsucht 105. Adelaide (ganz) 112. Liederkreis 124.

Brahms: „Heimweh" 86. „Meine Liebe ist grün" 87. „Wie Melodieen" 87. „Der Tag hing regenschwer" 88. Todessehnen 97. Deutsche Fest- und Gedenksprüche 211.

Caccini: Belle rose purpurine 34.

Durante: 4. und 9. Kammerduett 193—94.

R. Franz: „Einen schlimmen Weg" 73. „Da die Stunde kam" 73. „Wohin ich geh" 74. Nachtlied 85. „Mutter, o sing mich zur Ruh" 96. „Wenn ich's nur wüßte" 107. „Es hat die Rose sich beklagt" 109.

Joh. Gabrieli: Hodie Christus natus (f. Doppelchor) 278.

Gluck: „Er liebt mich" (Armida) 164 „Welch ein Drohn" (desgl.) 165.

Ed. Grell: 6 st. Gründonnerstag-Motette 264.

Händel: „Lascia ch'io pianga" 72. „Aber der im Himmel" (Messias) 151. Duett aus „Judas Makkabäus" 181. Duett aus „Messias" 199.

Haydn: 1. Duett Adams und Evas (Schöpfung) 180. Erstes Engelterzett a. d. Schöpfung 223.

Ad. Jensen: „Und schläfst du" 73. „Er kam in der Frühe" 85. „Lehn' deine Wang'" 131.

O. di Lasso: 3. Bußpsalm (5 st.) 261.

Franz Liszt: 7 st. Pater noster a. „Christus" 254.

Antonio Lotti: Kyrie 254.

Löwe: „Herr Oluf" 127. Odins Meeresritt (ganz) 131.

Benedetto Macrello: Paraphrase des 47. Psalms 209.

Padre Martini: 10. Kammerduett 195.

Mendelssohn: Reiselied 30. Ferne 35. „Ruhetal" 51. „Tragödie" 52. „Morgengebet" 55. „Waldvöglein" 57. „Jagdlied" 60. Vespergesang 70. Bei der Wiege 82. Gondellied 83. „Auf Flügeln des Gesanges" 84. „Es brechen im schallenden Reigen" 84. „Durch den Wald" 84. „Altdeutsches Frühlingslied" 96. Das erste Veilchen 188. „Ich wollt' meine Lieb'" 172. „Maiglöckchen und die Blümelein" 173. Herbstlied (Duett) 174. Motette: „Mein Herz erhebet" (ganz) 236. 241. Adventskantate (8 st.) 270.

Mozart: Duett a. „Figaro" (Graf und Susanne) 220.

Palestrina: Ave regina coelorum 258.

Pergolesi: Stabat mater 201.

Jos. Rheinberger: 6 st. Motette: „Siehe vom Himmel hoch" 268.

Spohr: Duett a. „Jessonda" 213.

Schubert: Des Müllers Blumen 29. Frühlingslied (Uhland) 32. 49. „Morgengruß" 79. „Der Neugierige" 82. „Ungeduld" 82. „Wohin?" 86. Gretchen am Spinnrad 88. „An die Türen" 89. Aufenthalt 99. Der Leiermann 101. Erlkönig 102. 128. „Halt" 102. Der Lindenbaum 103. Im Dorfe 103. Taubenpost 104. Kreuzzug 125. Der Wegweiser 126. Der Taucher 129. Heidenröslein 141. Danksagung an den Bach 142. „Liebe ist ein süßes Licht" (Duett) 177.

Schumann: Heidenröslein 52. „Schön Rohtraut" 54. „An den Sonnenschein" 74. „Seit ich ihn" 75. Frühlingsnacht 83. „Im Rhein, im heil'gen Strome" 95. „Das ist ein Flöten und Geigen" 95. In der Fremde 100. „Ich hab im Traume" 101. „Es zog eine Hochzeit" 109. Der Nußbaum 120. Die beiden Grenadiere 131. Mondnacht 140. 136. „Dein Bildnis wunderselig" 143. „Es weiß und rät es" 145. „So wahr die Sonne" (Duett) 170. Das Glück (Duett) 178. „Schön ist das Fest des Lenzes" (kanon. Duett) 186.

Wagner: „Wiegenlied" 95. „Der Mutter Rat" (Tristan) 157. „Komm Kind" (Meistersinger) 159. „Laß sehn" (desgl.) 160. „Tu ich's?" (desgl.) 160. „Ja! diese Stimme" (Parsifal) 161. Duett a. „Tannhäuser" (T. u. Elisabeth) 214. Duett a. d. „Fliegenden Holländer" 217. Duett a. „Tannhäuser" (T. u. Wolfram) 219. Großes Duett aus „Tristan" 221. Quintett a. d. „Meistersingern" 226. Sextett (1. Finale) a. „Tannhäuser" 228.

Weber: „Wie nahte mir der Schlummer" (Freischütz) 154. „So bin ich nun verlassen" (Euryanthe) 156. Duett a. „Euryanthe" 212. Duett a. „Freischütz" 215.

Volkslieder: „Es zogen drei Burschen" 44. „Kuckuk, Kuckuk", 45. „Morgenrot" 45.

Sequenz: „Lauda Sion Salvatorem" 69.

Alphabetisches Sachregister.

Accentuierung durch Abbiegung der Stimme nach oben 140.
Akkordrepetition und Brechung als Figurationsmittel 81.
Akustische Täuschungen über die Intervalle im Duett ungleicher Stimmen 168.
Alexandriner Vers musikalisch in Symmetrie gebracht 21.
Ametrie durch successive Stimmeinsätze verdeckt 232.
Analyse als Hauptförderungsmittel des Formverständnisses 43.
Arie 137.
Arioso als Übergang zum melodischen Ausdruck des Satzsinnes 148.
Asymetrie beseitigt durch: Wiederholung oder Dehnung oder Drängung 35 ff., Einschiebsel der Begleitung 107 ff., successive Stimmeinsätze 233.
Ballade 127.
Begleitung nur als harmonische Stütze 72 ff, emanzipiert (Kontrapunkt) 89 ff., motivisch 98, am Periodenaufbau teilnehmend 107 ff., Melodie übernehmend 129, thematisch gestaltet 126.
Cäsur im Hexameter zwischen Vordersatz und Nachsatz 21.
Charakteristik der Instrumentalbegleitung 89. 99. 100. 120. 126, 132.
Chor als Organ einer Allgemeinheit 234.
Choral 67.
Chormäßige Begleitung Note gegen Note 72.
Chorsatz, schlichter, vierstimm. 46 ff.
Daktylische Maße mit anapästischen identifiziert (technisch) 17, unterschieden (ästhetisch) 20.
Dehnung der schweren Silbe weiblicher Endungen 26 ff.
Doppelchöriger Satz 54, 277.
Doppel- und Tripelfuß als Takteinheit 22.
Dramatische Kompositionen 127.
Dramatisches Duett vom lyrischen meist nicht verschieden 212.
Dreigliedrige Halbsätze (a a b, a a b) 24; große Formen 45, 48.
Dreitaktige Ordnung 21, 40.
Dreizeitige Ordnung Schwer — Leicht — Schwer 105.
Duett Note gegen Note 168, mit alternierenden Stimmen 175, kanonisch 184, im streng gebundenen Stil (synkopiert) 201.
Durchkomponierte Gesänge 28.
Dynamik und Melodik in ihren Wechselwirkungen 141 ff.
Emanzipitation der Begleitung (Kontrapunkt) 92 ff.
Ergänzung des metrischen Schemas durch Pausen 17, durch die Begleitung 109 ff.
Form, losere, der Vokalmusik VI.
Frage fordert für die Endung Erhebung 142.
Freiheit und Vielgestaltigkeit des melodischen Rhythmus gegenüber dem Metrum 25 ff.

Fugierte Schreibweise tut nicht notwendig dem Text Gewalt an 253.
Fünffüßige Verse 22, 112.
Gehender Baß (Continuo) 90.
Geistliche Chorkomposition 67, 232.
Gesamtinhalt der Dichtung bestimmend für den Anfang VI.
Gruppenbildung unter mehr als vier imitierenden Stimmen 269, 277.
Halbrecitativischer Gesang 141.
Hexameter 21.
Hymne 69.
Imitation als Äquivalent des Reims 24, 117. Reim und Metrum ersetzend 231 ff., als Schmuck 57, 99, selbstverständlich bei successiven Stimmeinsätzen 184.
Individualisierung der Stimmen im dramatischen Ensemble 212.
Instrumentale Vor-, Zwischen- und Nachspiele (Ritornelle) 76.
Kanon nie notwendig 186, in weiteren Abständen besser als in engeren 188.
Kirchlicher oder antikisierender Charakter der kontrapunktischen Begleitung 94.
Kirchliche Psalmodie 146.
Kontrapunktische Begleitung 93.
Kontrapunkt und Harmonie sind nicht Gegensätze 95.
Kreuzweise Reimstellung 23.
Kunstlied lenkt die Melodieführung zu Gunsten der Wortbetonung 148.
Kurze Reimzeilen als Schlußbestätigung untergebracht 36, 37.
Kyrie 253.
Männliche Reime und männliche Endungen 23.
Männerchor-Satz 66.
Melismen im Satz Note gegen Note 48, erwünscht für wortarme Texte 195, 254.
Melodiebildung unterliegt auch im Vokalsatz den allgemeinen Formgesetzen VI, 147.
Melodiespitzen für Sinnaccente 140 ff.
Metrische und gereimte Texte schließen den imitierenden Chorsatz nicht aus 233.
Metrisierung prosaischer Texte im Satz Note gegen Note 228, 233.
Metrum als formbestimmendes Element VI.
Mittelstimmen im schlichten Satze meist monoton 51.
Motette, keine besondere Stilgattung 235.
Motivbildung durch natürliche Betonung der Sätze und Teilsätze VI, 147 ff., 233.
Motivische Begleitung 93.
Nachspiel 76.
Pausen, zur Füllung des metrischen Schemas 17, des Metrums ignoriert 105.
Pausieren einzelner Stimmen oder Stimmgruppen im Chorsatz 52 ff.
Periode, achttaktige 12.
Prosatext ist günstig für den imitierenden Chorsatz 232. Ist nicht ohne formbestimmende Elemente 147.
Recitativ, Folie des Cantabile IX, 149. Mittel zur schnelleren Absolvierung größerer Textpartieen 148, als Überleitung 153, als tonlich und rhythmisch definierte Redeweise 148. Bedarf nicht der tonartlichen Einheit 153. Frei im Takt 166. In Oratorien, Passionen ꝛc. und Oper gleich 153.
Rede und Gegenrede schließt Zusammenführung aus 218.

Reim als formbestimmendes Element VII, 23, verbindlich für d. Komponisten 23, gehört auf korrespondierende schwere Zeiten 24, 117. Hilfe zum Verständnis erweiterter Formen 117, störend im Recitativ 156.
Ritmo di tre battute 16.
Ritornell 76.
Sapphische Strophe 112.
Satzschluß hat gewöhnlich fallende Melodie 142.
Satzsinn im Vordergrund (cantabile) 148.
Scheinkanon ersetzt den wirklichen 148.
Schlußwiederholungen 34.
Schwer s. v. w. antwortend (Zweites) 12.
Schwer — Leicht — Schwer, Hexameter, Pentameter, Alexandriner 21.
Schwere Silben auf leichte Zeiten mit Dissonanz verglichen 140.
Schwere Zeit accentuiert stets, auch im diminuendo und bei fallender Melodie 142.
Singstimme unter die Begleitung tauchend (als Mittel- oder Unterstimme) 124.
Sinnaccent durch Melodieerhebung 142 ff.
Steigerung der Rede zum Gesang 148.
Stillstände in der Melodiestimme überbrückt durch Bewegung anderer Stimmen 51.
Stimmgattungen (Umfang und Charakter) 47.
Strophische Komposition erfordert Rücksicht auf alle Textstrophen 28.
Successive Stimmeinsätze 57, 65.
Symmetrie hergestellt durch Wiederholung von Verszeilen 34, 52.
Synkopation im Duett 201.
Tempo im Metrum 22.
Tenor klingt höher als Sopran, wenn nur wenig tiefer 168.
Text soll in jeder Stimme vollständige Sätze bilden 65.
Textunterlegung VIII, 65. Im gebundenen Stil 208.
Textverteilung auf zwei Stimmen gewagt 178.
Textwiederholungen 65. Zur Gewinnung größerer Dimensionen 233.
Thematische Einheit durchkomponierter Gesänge 131.
Tonsätze älterer Zeit (16. Jahrh.) müssen in verkürzten Worten übertragen werden 258.
Trochäische Maße mit jambischen identifiziert 17.
übergezogene Schlußnote (vokal) dem Generalauftakt (instrumental) verglichen 39, 42.
Umgestaltung melodischer Phrasen durch anderen Text VIII.
Versfüße als Zählzeiten 23.
Volkslied VII, 44.
Vorspiel 76.
Weibliche Reime und weibliche Endungen 27.
Wortsinn im Vordergrund (Recitativ) 149.
Zählzeiten 11.
Zusammenfassung der Stimmen ästhetisch gewürdigt 233.
Zwischenspiel 76.

Inhalt.

		Seite
Einleitung		5—10
1. Kapitel:	**Liedmelodie. Chorlied**	11—46
§ 1.	Das Schema des achttaktigen musikalischen Aufbaues	11
§ 2.	Die poetischen Metra als Grundlage der Melodiebildung	16
§ 3.	Der Reim	24
§ 4.	Schlichte Melodiebildung	27
§ 5.	Asymmetrische Wiederholung von Melodieteilen	35
§ 6.	Textwiederholungen, Dehnungen und Drängungen zur Herstellung schlichter Symmetrie	43
§ 7.	Das schlichte Chorlied	46
2. Kapitel:	**Das Lied mit Instrumentalbegleitung**	72—123
§ 8.	Verwandlung des harmonischen Satzes in eine freiere Begleitung	72
§ 9.	Vervollständigung und Störung der Symmetrie durch die Begleitung	105
§ 10.	Erweiterung der Rolle der Begleitung. Ballade, Arie	123
3. Kapitel:	**Der rezitativische Gesang**	139—154
§ 11.	Die Deklamation im Vokalsatz	139
§ 12.	Das eigentliche Rezitativ (Secco)	146
§ 13.	Das motivisch begleitete Rezitativ	154
4. Kapitel:	**Das Gesangs-Ensemble**	167—222
§ 14.	Das (schlichte) lyrische Duett	167
§ 15.	Das imitierende Duett	184
§ 16.	Das dramatische Duett	212
§ 17.	Terzett, Quartett und größere Ensembles	222
5. Kapitel:	**Der mehrstimmige imitierende Vokalsatz**	231—283
§ 18.	Successive Stimmeinsätze zur Verdeckung des fehlenden Metrums und Reims	231
§ 19.	Der vierstimmige imitierende Satz a capella	235
§ 20.	Der fünf-, sechs-, sieben- und achtstimmige imitierende Satz a capella	261
§ 21.	Die doppelchörige Schreibweise	277
§ 22.	Der mehrstimmige imitierende Vokalsatz mit Instrumentalbegleitung	283
Aufgaben:	S. 35. 65. 138. 139. 167. 230. 231.	

Von **Max Hesses illustrierten Katechismen, musikwissenschaftlichen Inhalts,** erschienen bisher:

1. Riemann, Katechismus der Musikinstrumente

(Kleine Instrumentationslehre). 4. Auflage. Brosch. Mk. 1.50. Geb. Mk. 1.80.

Systematische Klassifizierung und detaillierte Einzelbeschreibung (mit Abbildungen) der gebräuchlichsten Orchester-Instrumente, nebst Anweisung für die jedem angemessene Schreibweise; ästhetische Charakteristik jedes Instruments, Anleitung zur Kombination der Klangfarben unter Beigabe kurzer Literaturbeispiele.

2. 3. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte.

I. Teil: **a) Geschichte der Musikinstrumente; b) Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift.** 4. Auflage. II. Teil: **c) Geschichte der Tonformen.** 4. Auflage. Brosch. jeder Teil Mk. 1.50. Beide Teile in einen Band gebunden Mk. 3.50.

Für den Unterricht in Musikbildungsanstalten und zum Selbstunterricht. 1. Teil: a) Geschichte der Musikinstrumente; b) Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift. 2. Teil: c) Geschichte der Tonformen (mit Tonkünstlerbiographien). Jede der drei Abteilungen (a, b, c) durchläuft selbständig die drei Epochen: Altertum, Mittelalter und Neuzeit. Die Fassung ist eine gemeinverständliche, der Inhalt aber im Verhältnis zum Umfang ein sehr reicher und ins Spezielle gehender, eine Sammlung einer größeren Zahl selbständiger Einzel-Abhandlungen.

4. Riemann, Katechismus der Orgel

(Orgellehre). 3. Auflage. Brosch. Mk. 1.50. Geb. Mk. 1.80.

„Von den beiden (Richter und Riemann) vorliegenden Katechismen für die Orgel verdient Dr. Riemanns unstreitig den Vorzug, da er inhaltlich reicher ist, und die Anordnung und Darstellungsweise des Stoffes interessanter, übersichtlicher und präziser ist. In sieben Kapiteln behandelt Dr. Riemann 1. Die Klaviaturen und Registerzüge, 2. Allgemeines über die Pfeifen, 3. Die klingenden Stimmen, 4. Das Gebläse, 5. Das Regierwerk, 6. Die Instandhaltung der Orgel, 7. Disposition einer neuen Orgel." Bei einer Neuauflage dürften auch die neuesten Erfindungen auf dem Gebiete des Orgelbaues eingehendere Berücksichtigung finden, z. B. das pneumatische und elektrische System. L. Orgel 1891, Nr. 10.

5. Riemann, Katechismus der Musik

(Allgemeine Musiklehre). 4. Auflage. Brosch. Mk. 1.50. Geb. Mk. 1.80.

Unsere aufrichtigste Bewunderung dem Verfasser, daß er es zuwege gebracht hat, diesen ungeheuren Stoff in so knapper Form so überaus erschöpfend und klar zu behandeln! Alle Themen der Musiklehre sind in diesem, in 2. Auflage bereits erschienenen Werkchen mit großem, tief umfassenden, sachlichen Verständnis bearbeitet. Wer noch nie etwas von Musik gehört, aus Riemanns Musiklehre kann er das ganze Gebiet erkennen und so viel Allgemeines wie Einzelnes studieren, daß er dieser Wissenschaft gegenüber kein Laie mehr ist. (Hamburger Freie Presse, 1897, 21./11.)

6. Riemann, Katechismus des Klavierspiels.

4. Auflage. Brosch. Mk. 1.50. Geb. Mk. 1.80.

Beschreibung des Klaviers (Mechanisches), Anleitung zur Gewinnung einer soliden Spielweise, korrekten Anschlags und logischen Fingersatzes (Technisches) und Darlegung der Gesetze des musikalischen Vortrags (Ästhetisches).

7. Dannenberg, Katechismus der Gesangskunst.

4. Auflage. Brosch. Mk. 1.50. Geb. Mk. 1.80.

Das ist unstreitig eines der besten Werke, das über die Gesangskunst in so inhaltsreicher und bündiger Weise vorhanden ist, und verdient allgemeine Verbreitung. (Literaturblatt.)

8. 9. Riemann, Grundriß der Kompositionslehre

(Musikalische Formenlehre). I. Teil: Allgemeine Formenlehre. 4. Auflage. II. Teil: Angewandte Formenlehre. 4. Auflage. Brosch. jeder Teil Mk. 1.50. Beide Teile in einen Band gebunden Mk. 3.50.

Das Buch ist vielleicht die gründlichste bis jetzt geschriebene Formenlehre. Der erste Teil (allgemeine Formenlehre) entwickelt systematisch aus dem kleinsten Element (Taktmotiv, Gruppe, Halbsatz, Satz) die großen Formen; der zweite Teil erklärt und belegt mit Beispielen die historisch gewordenen, bestehende Namen tragenden Formen. Der erste Teil ist somit zugleich die eingehendste und vollständigste Darstellung der Phrasierungslehre, während der zweite über die charakteristischen Merkmale bestimmter Art von Musikstücken (Märsche, Tänze [alte und heutige]), Suiten, Sonaten usw. kurze und bündige Aufschlüsse gibt. Das Buch ist für alle, welche sich mit Riemanns Ideen befreunden wollen, schlechterdings unentbehrlich.

10. Riemann, Anleitung zum Generalbaß-Spielen

(Harmonie-Übungen am Klavier). 3. Auflage. Brosch. Mk. 1.50. Geb. Mk. 1.80.

Der Verfasser, welcher bekanntlich die Generalbaßbezifferung für die Harmonielehre verwirft und an ihre Stelle eine neue, die Harmoniebedeutung der Akkorde enthüllende Bezifferung gesetzt hat, belebt mit diesem Buche das seit ca. 50 Jahren abgekommene Generalbaßspielen wieder, dessen hohe Bedeutung für die musikalische Erziehung er eindringlichst darlegt. Das Buch enthält 114 Übungsbeispiele, zumeist Choräle, doch auch weltliche Melodien und einige Kammermusikstücke und zwar A. Melodien mit bezifferten Bässen, B. bezifferte Bässe ohne Melodien, C. Bezifferte Melodien ohne Baß, D. Melodien ohne Baß, E. Continuo als Begleitung eines Solo-Instruments. Der Text (47 Seiten) gibt ausführliche Anweisungen für die nützliche Verwendung der Übungen. Übrigens kann das Buch auch als Aufgabensammlung für schriftliche Harmoniearbeiten benutzt werden. Nur die Abteilung C bedient sich der neuen (Riemannschen) Bezifferung.

11. Riemann, Katechismus des Musikdiktats.

(Systematische Gehörsbildung.) Dritte Auflage. Brosch. Mk. 1.50. Geb. Mk. 1.80.

Das Musikdiktat (Nachschreiben vom Lehrer gespielter kurzer Sätze) hat sich seit 1882 (nach Erscheinen von A. Lavignacs Dictée musicale) schnell in den meisten Konservatorien eingebürgert. Dr. Riemann ist gleich damals lebhaft für dasselbe eingetreten und hat ihm neue Seiten abzugewinnen gewußt, indem er speziell die Phrasierungslehre mit den Diktier-Übungen verband. Das vorliegende Buch enthält 210 ein- und mehrstimmige Beispiele und im Text (47 S.) die ausführliche Anleitung für die Handhabung der Methode.

12. Schroeder, Katechismus des Violinspiels.

3. Auflage. Brosch. Mk. 1.50. Geb. Mk. 1.80.

Ein Werkchen, das sein Thema in der vollständigsten Weise erschöpft und allen Violinspielern aufrichtig empfohlen werden kann.

13. Schroeder, Katechismus des Violoncellospiels.

2. umgeänderte Auflage. Brosch. Mk. 1.50. Geb. Mk. 1.80.

. . . Zugleich machen wir auf den Katechismus des Violoncellospiels aufmerksam, da derselbe ein unentbehrliches Nachschlagebüchelchen für jeden, der sich für das Violoncell interessiert, ist. (Deutsche Musikerzeitung 1890, Nr. 24.)

14. Schroeder, Katechismus des Dirigierens und Taktierens (Der Kapellmeister und sein Wirkungskreis).

4. Auflage. Brosch. Mk. 1.50. Geb. Mk. 1.80.

Diesen Katechismus sollte jeder junge Musiker immer und immer wieder studieren, denn er ist ein Meisterwerkchen in seiner Art.

15. Riemann, Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre (Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz). 4 Auflage. Brosch. Mk. 1.50. Geb. Mk. 1.80.

Die Lehre von der Harmoniebedeutung der Akkorde erscheint hier als der Hauptinhalt und die Anleitungen zum praktischen Satz mehr nur als Beigabe. Der Katechismus „Harmonielehre" gibt aber zugleich eine ausgeführte Modulationslehre, die hier gegenüber der „Systematischen Modulationslehre" des Verfassers (Hamburg, Verlagsanstalt vorm. J. F. Richter) wesentlich geklärt und fortentwickelt erscheint.

16. Riemann, Vademecum der Phrasierung.

3. Auflage. Brosch. Mk. 1.50. Geb. Mk. 1.80.

Ist die Musik nicht auch eine Sprache, die eine Orthographie und Interpunktion erheischt? Wer es nicht glaubt, der lese das treffliche Büchelchen, das in wenigem so viel Lehrreiches, so viel unbestreitbar Wahres bringt. Die Gerippe edelster Motive wurden seziert, und Bach, Beethoven, Mozart, Weber wurden anatomisch behandelt, um maßgebende Gesichtspunkte für die nötigen Erklärungen und Beweise zu liefern. Riemanns Phrasierung macht selbst keinen Anspruch auf Vollständigkeit oder gar auf Erschöpfen des Themas, doch soviel ich die Literatur der musikalischen Phraseologie kenne, ist nirgends so die klare, präzise Ausdrucksform gewahrt, nirgends das Erörterte so eingehend interessant behandelt worden, wie in diesem Vademecum — das jeder Musiker secum vadere sollte!
(Musik- und Theaterwelt, 1899. Nr. 49.)

17. Riemann, Grundlinien der Musik-Ästhetik.

(Wie hören wir Musik?) Dritte Auflage. Brosch. Mk. 1.50. Geb. Mk. 1.80.

In drei anziehend geschriebenen Vorträgen legt Riemann die Faktoren des musikalischen Eindrucks dar: I. Elementare Faktoren: (Melodik, Dynamik, Agogik [Musik als Wille]). II. Formgebende Faktoren: (Harmonik, Metrik [Musik als Vorstellung]). III. Assoziative Faktoren: (Charakteristik und Tonmalerei).

Die Schrift erreicht ihren Zweck: eine Aufklärung über das Grundwesen der Musik in ihrer Doppeleigenschaft als natürliches Ausdrucksmittel und als ästhetische Lust bereitendes Formenspiel zu geben — in geradezu ausgezeichneter Weise.

18. 19. 29. Riemann, Katechismus der Fugen-Komposition.

I. und II. Teil: Analyse von J. S. Bachs „Wohltemperiertem Klavier". 2. Auflage. Brosch. jeder Teil à Mk. 1.50. Beide Teile in einen Band gebunden Mk. 3.50. III. Teil: Analyse von J. S. Bachs „Kunst der Fuge". Brosch. Mk. 1.50. Geb. Mk. 1.80.

„Als eine Ergänzung des Katechismus „Kompositionslehre" ist des Verfassers „Katechismus der Fugenkomposition" anzusehen. Das Buch verfolgt den Zweck auf Verständnis des Bachschen Fugen-Aufbaues vorzubereiten und hinzuwirken. Es enthält nicht eine Summe von trockenen Regeln zum theoretischen Studium, sondern es ist ein Lehrbuch der Fugenkomposition an der Hand des bewundernswertesten Meisterwerkes auf diesem Gebiete, dem „Wohltemperierten Klavier". Sämtliche Präludien und Fugen sind nach ihrem thematischen und modulatorischen Aufbau analysiert. Das Werk ist unentbehrlich für den Musikstudierenden, wichtig für den Musikdilettanten, der danach strebt, den Bau eines Tonwerkes, insonderheit den Bachscher Fugen besser zu verstehen. Man studiere fleißig darin, und man wird dem Verfasser ewig dankbar sein."
L. Orgel 1891, Nr. 10.

21. Riemann, Katechismus der Akustik

(Musikwissenschaft). Brosch. Mk. 1.50. Geb. Mk. 1.80.

Wir stehen nicht an, diese kleine Schrift nicht nur als eine der gelungensten unter den zahlreichen Arbeiten des Meisters, sondern als das Beste überhaupt zu bezeichnen, was in kürzester Form über diese Materie neuerdings geschrieben worden ist. In gründlicher und klarer Weise ist die geschichtliche Entwickelung der akustischen Theorien in der Musikwissenschaft von Pythagoras bis auf die Neuzeit klargelegt. Höchst anschaulich ist das Wesen der verschiedenen Stimmungen behandelt, ebenso die Theorie der Ober- und Untertöne, Klang und Klangvertretung, Konsonanz und Dissonanz usw.

(Pädagogischer Jahresbericht, Bd. 44.)

30. Riemann, Anleitung zum Partiturspiel.

2. Auflage. Brosch. Mk. 1.50. Geb. Mk. 1.80.

Der Verfasser baut eine rationelle Lehre des Partiturspiels als Improvisation eines Klavierauszuges auf die durch das Generalbaßspiel erworbene Routine klaviermäßiger Umlegung des Beiwerkes unter Wahrung der Lage des thematischen Materials auf. Das Heftchen füllt trotz seiner knappen Fassung eine Lücke in der theoretischen Literatur aus.

31. Riemann, Katechismus der Orchestrierung

(Anleitung zum Instrumentieren). 2. Auflage. Brosch. Mk. 1.50. Geb. Mk. 1.80.

Die Anleitung zum Instrumentieren bildet die Fortsetzung des Katechismus der Musikinstrumente, sofern sie zur praktischen Verwertung der durch jenen vermittelten Kenntnisse überführt. Sie steht auch in enger Beziehung zum Katechismus des Partiturspiels, da für die Ausführung einer Klavierskizze zur Orchesterpartitur vielfach gerade die umgekehrten Manipulationen und Denkprozesse notwendig werden. So verschmelzen die vier Katechismen: des Generalbaßspiels, der Musikinstrumente, des Partiturspiels und der Orchestrierung zu einem einheitlichen Ganzen, zu einem umfangreichen praktischen Handbuche für junge Komponisten und Dirigenten, das eine notwendige Ergänzung der rein theoretischen Schularbeiten in Harmonielehre und Kontrapunkt bildet.

32. Thauer, Katechismus des modernen Zitherspiels.

Brosch. Mk. 2.40. Geb. Mk. 2.80.

Für jeden, der sich der modernen Kunstausübung des Zitherspiels widmen will, dürfte dieses wohlfeile Werk von wohl nicht zu unterschätzender Bedeutung sein. Das Buch bietet in gedrängter Kürze alles Wissenswerte über das Instrument als solches über die für jeden Zitherspieler unumgänglich notwendigen theoretischen Kenntnisse.

(Wien, 1. 10. 1902, Die Zither.)

33. Stahl, Geschichtliche Entwicklung der evang. Kirchenmusik.

Brosch. Mk. 1.—. Geb. Mk. 1.30.

In diesem Büchlein ist in gedrängter Kürze und übersichtlicher Form dasjenige zusammengefaßt, was jeder Lehrer, jeder Kantor und Organist wissen sollte.

Den Hauptgegenstand der Schrift bildet eine ausführliche Darstellung der Entstehung und Entwickelung des evangelischen Chorals im 16., 17., 18., 19. Jahrhundert, die über alle gebräuchlichen Melodien nach dem Stand der neuesten hymnologischen Forschungen genaue und zuverlässige Auskunft gibt.

Neben dem Choral hat auch die evang. Liturgie eine eingehende Darstellung erfahren.

Zur Vervollständigung sind auch die übrigen Zweige der evang. Kirchenmusik, Kunstgesang und Orgelspiel, am Schlusse der einzelnen Perioden kurz gestreift worden.

34. Winter, Das deutsche Volkslied.

Kurze Einführung in die Geschichte und das Wesen des deutschen Volksliedes. Brosch. Mk. 1.50. Geb. Mk. 1.80.

Wer einem Volke ins Herz sehen will, muß sein Lied kennen; hier offenbart es sich in seinen geheimsten Regungen, hier lebt es sich aus in seiner ganzen Eigenart, sagt der Verfasser im Vorworte zu dieser Broschüre. Doch nicht nur vom psychologischen, sondern auch vom kulturgeschichtlichen Standpunkte bietet das Volkslied ein interessantes Studium dar. Ist es doch der getreue Spiegel seiner Zeit. Die vorliegende Broschüre will nun vor allem die Lehrer veranlassen, sich mit der Geschichte des deutschen Volksliedes näher zu befassen. Unter stetem Hinweis auf die bedeutendsten Arbeiten auf dem Gebiete der Liedforschung, deren Studium natürlich jedem Literaturgeschichtslehrer unerläßlich ist, will es in die Geschichte des Volksliedes einführen und so sein bescheiden Teil zur Würdigung und Neubelebung desselben beitragen. Möge es seinen Zweck erfüllen!

(Musik-Blätter, 1906, Nr. 6.)

Hugo Riemann, Elementar-Schulbuch der Harmonielehre.

Gr.-8°. 200 S. Brosch. Mk. 3.—. Geb. Mk. 3.50.

Das vorliegende Elementar-Schulbuch beschränkt sich ganz darauf, dem Schüler, der einen korrekten, normalen vierstimmigen Satz schreiben lernen will, dazu die erforderlichen Anweisungen zu geben; dasselbe soll nicht frühreife lästige Frager großziehen, sondern auf dem kürzesten Wege Geschicklichkeit im Tonsatz und Einsicht in das Wesen der musikalischen Logik vermitteln.

Hugo Riemann, Musik-Lexikon.

7. Auflage in völlig neuer Bearbeitung mit den neuesten Ergebnissen der musikalischen Forschung und Kunstlehre in Einklang gebracht. Gr.-8°. 1630 Seiten. Brosch. Mk. 14.—. In eleganten und dauerhaften Halbfranzband gebunden Mk. 16.50.

Riemanns Musiklexikon erscheint nun in siebenter, auf die Höhe der gegenwärtigen Kenntnis gebrachter Auflage, und gern empfehlen wir das ausgezeichnete Nachschlagewerk, das Al einer jeden musikalischen Bücherei. Selbst den Besitzern der vorigen Auflage (1905 d nichts übrigbleiben, als die neue anzuschaffen, so sehr hat sich die Musikwissenschaft in den letzten Jahren erweitert.

(Kunstwart, München, 1908. Heft 5.)

Es hieße Eulen nach Athen tragen, dies dem Musiker wie dem Musikfreunde unentbehrliche ausgezeichnete Nachschlagewerk zu loben . . . Knappheit, Zuverlässigkeit und Billigkeit, diese drei unschätzbaren Vorzüge dieses Lexikons, werden nun durch eine vierte Eigenschaft gesteigert: die Vollständigkeit.

(Fremdenblatt, Wien, 3. Nov. 1908, Nr. 303.)

Carl Mennicke, Gesammelte Studien zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik.

(Riemann-Festschrift). Hugo Riemann zum sechzigsten Geburtstage überreicht von Freunden und Schülern. 43 Beiträge von hervorragenden Musikgelehrten des In- und Auslandes. Gr. 8°. 38 Bogen mit Porträt und Notenbeilagen. Preis broschiert Mk. 8.—, in Ganzleinen gebunden Mk. 9.50.

Ein Gedenkbuch, wie es reichhaltiger und wertvoller wohl noch nie zuvor einem allseitig hochgeschätzten Gelehrten und vielgeliebten Lehrer dargeboten worden ist. Der Sammelband enthält dreiundvierzig von namhaften deutschen, italienischen, französischen, spanischen, englischen, russischen und polnischen Musikforschern verfaßte Aufsätze und Studien zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Tonkunst, alles gediegene, ernst-wissenschaftliche Arbeiten, die mannigfache Aufklärungen bringen und mancherlei bedeutsame Anregungen zu weiterem Forschen geben.

(Leipziger Zeitung, 9. Okt. 1909.)

1967

MT
64
R54

Rieman

er
on

1083299 (20,053)

MT
64
R54
1912

Riemann, Hugo
Katechismus der
Gesangskomposition
2. umgearb. Aufl.

JAN 3 1968

ET

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 01 06 13 009 8